ADRIAN MARINO

DICTIONAR DE IDEI LITERARE

I

270878
B.C.U. IASI

1973

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

14 APR 1973
B.C.U. „M. EMINESCU"
IAȘI
acc 364023

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SUMAR

Prefață / IX

Pentru o „nouă critică" : critica ideilor literare / 1

A

Actualitatea / 83
Antiliteratura / 100
Autenticitatea / 160
Avangarda / 177

B

Barocul / 225
Biografia / 255

C

Clasic / 283
Clasicismul / 322
Clasicitatea / 352
Clasic și modern / 354
Comedia / 400
Comic (genul) / 409
Comicul / 422
Creația / 443
Curentul literar / 483

BCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

D

Decadentismul / 505
Drama / 524
Dramatic (genul) / 535
Dramaticul / 546

E

Epic (genul) / 563
Epicul / 576
Eseul / 604
Estetismul / 623
Experimentul / 641

F

Fantasticul / 655
Formalismul / 686

G

Genurile literare / 703
Gustul / 735

Referințe / 789
Indice de autori / 883
Sumar analitic / 917
Résumés / 957
Abstracts / 1001
Inhaltsangabe / 1043

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Old things in a new way

(„Idei vechi în formă nouă")

DR. SAMUEL JOHNSON

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PREFAŢĂ

Anunţat cu oarecare entuziasm, precipitare (şi inocentă imprudenţă) în urmă mai bine de cinci ani, prin articolul-program Pentru un dicţionar de idei literare (Contemporanul, *nr. 32, 11 august 1967), publicarea acestui prim volum a fost întîrziată de o serie de dificultăţi, obiective şi subiective, de gravitatea cărora nu ne-am dat seama decît mai tîrziu şi care, în parte, n-au fost înlăturate complet nici pînă azi.*

Cea mai însemnată s-a datorat, fără îndoială, lipsei de experienţă, unită cu absenţa tradiţiei şi a reperelor utile la nivelul, obiectivele şi proporţiile unei astfel de întreprinderi. Nici una din încercările sau realizările anterioare nu corespund integral scopurilor noastre. De unde, necesitatea de a ne inventa singuri o metodă, care a trecut prin mai multe faze, pînă ce a ajuns, din punctul nostru de vedere, la stabilitatea şi eficienţa dorită. Cel puţin jumătate din articole au fost refăcute de cîte două şi trei ori, ceea ce a constituit o pierdere de timp considerabilă.

Această metodă trebuia definită şi adaptată în funcţie de necesităţile şi orizontul actual al culturii, literaturii şi criticii noastre. A face o carte de tip nou, de oarecari proporţii, pe un teren aproape virgin, care să corespundă în acelaşi timp şi unor exigenţe şi condiţii foarte specifice, nu este o lucrare chiar tocmai uşoară. Ne-am străduit să ne încadrăm cît mai bine coordonatelor esenţiale ale momentului ideologic şi spiritual, actual, în afara oricăror convenţii de circumstanţă, dar certitudine deplină de reuşită, în astfel de situaţii, nu există. Vor veni alţii, cu instrumente mai perfecţionate, şi vor îndrepta, pe

harta unui teritoriu explorat în linii mari, toate erorile. Le așteptăm, de pe acum, cu cea mai vie curiozitate.

Un handicap foarte serios l-a constituit și documentarea. Din care cauză am fost nevoiți să lucrăm, un timp, în mod destul de empiric și artizanal. Două scurte stagii de documentare în străinătate au eliminat lacunele cele mai grave. O lună de muncă bine organizată în Biblioteca Națională de la Paris, să zicem, ne-a scutit de multe căutări, împrumuturi și alergături de la o bibliotecă la alta. De aceea, cînd într-o bibliotecă din țară, cum este Biblioteca Centrală Universitară din Cluj, am putut consulta (și încă în ediții originale, de epocă !) toate textele fundamentale pentru studiul Gustului, plăcerea noastră a fost atît de mare, încît ne-am lăsat absorbiți de acest studiu și articolul a ieșit mai dezvoltat și mai analitic decît îl concepusem. A fost un accident fericit, căci în alte împrejurări dificultatea adunării izvoarelor rare și esențiale a fost enormă. De unde, în disperare de cauză, folosirea la limită a unor citate indirecte, indicate — toate — în aparatul critic. Ne propunem să le eliminăm radical cu prima ocazie, ceea ce va îmbunătăți în mod substanțial întreg sistemul actual de referințe al Dicționarului, care, cu toate dimensiunile sale, — mărturisim deschis — nu ne dă deplină satisfacție.

Dificilă și încă provizorie a fost și este stabilirea listei articolelor, nici completă, nici definitivă. În linii generale, am reținut ideile-cheie, fundamentale, de cea mai largă circulație actuală, de frecvență maximă în critica noastră, renunțînd, de pildă, la Alegorie, dar făcînd un loc copios Antiliteraturii sau Avangardei. Practicînd o critică strict selectivă, ne-am spus că astfel de preferințe pot fi îngăduite. Cu atît mai mult cu cît ele aduc : o contribuție suplimentară față de multe lucrări străine similare ; dau preferință unor termeni „depășiți" pe plan european (Decadentism, Estetism etc.), dar încă actuali la noi ; includ în cuprinsul unor idei-cadru și o serie de concepte la prima vedere total ignorate, în realitate definite în diferite contexte. Un bun indice analitic, în locul căruia oferim deocamdată doar un sumar analitic, ar dovedi cu ușurință că aceasta este realitatea. Ne propunem să îmbogățim pe parcursul volumelor următoare, și la o eventuală reeditare, întreg sumarul Dicționarului, perfectibil și din acest punct de vedere.

Asupra schemei de organizare, articolul-program, Pentru o nouă critică : critica ideilor literare, *încearcă să dea toate indicațiile și referințele necesare. Nici acest „plan" nu s-a născut dintr-o dată, și el a rezultat progresiv prin definitivarea practică a obiectivelor și metodei adoptate. Cultivînd o critică de idei, tehnica definițiilor scurte, aforistice, a fost exclusă. Dar pentru a înlesni orientarea, expunerea — care s-a dorit cît mai strînsă și riguroasă cu putință —, am introdus la fiecare articol un sistem analitic, numerotat, al capitolelor, paragrafelor și subparagrafelor, raportat la același sumar analitic. Nădăjduim că lectura, care poate lua și un aspect de consultare fragmentară, tip „dicționar", va fi în felul acesta înlesnită. Dorința de ordonare și claritate a fost, în ce ne privește, deosebită. Se-nțelege, însă, că un efort suplimentar este nu numai posibil, dar și de dorit și în acest domeniu.*

Sistemul de referințe cere oarecari explicații. Mai întîi, nu este vorba de o „bibliografie", ci de un aparat critic. El nu cuprinde nici toate lecturile autorului, nici toate trimiterile posibile, ci exclusiv citatele și referințele necesare, care ilustrează exemplele, accepțiile de bază, confirmă și verifică poziția adoptată în punctele centrale și în concluzii. Textele de referință sînt citate în corpul articolului, textele de orientare, control și documentare, în note. Cînd nota este comună, autorii și titlurile sînt înregistrați în ordinea ideilor textului. Unele trimiteri se referă și la diferite articole, care vor fi cuprinse în volumele următoare ale Dicționarului. *Această compartimentare, în același timp analitică și alfabetică, nu trebuie pierdută din vedere. Ca să nu îmbîcsim pagina și să nu dăm impresia unui montaj de citate (pe care alți autori nu-l evită, totuși), cele mai multe trimiteri au fost expediate în note, unde pot fi urmărite și consultate la pagină. Prevenim de la început : scopul acestei lucrări nu este „erudiția", deși ea se sprijină pe oarecari lecturi metodice, făcute în textele de bază, citite (cele mai multe) în original. Dar din spirit de reacțiune împotriva ecourilor indirecte, de mîna a doua, sau compilative, am înțeles să lucrăm cu cărțile pe masă. Într-un alt stadiu al informației noastre literare, astfel de precauții ar fi, poate, de prisos. Deocamdată, ne dăm pe față* toate *„izvoarele", deși articolele au ambiția să se susțină singure, prin însăși structura lor interioară. Cîndva, această schelărie — chiar discretă — va trebui, probabil, înlă-*

turată. În starea actuală a culturii noastre, ea vrea să fie și o mică demonstrație de metodă, documentare sistematică și, mai ales, de onestitate. O pagină albă, aparent fără nici un citat, dar în care cunoscătorul observă repede toate ideile străine puse cap la cap, chiar dacă ascunse sub false grații „eseistice", este mult mai puțin „originală" decît o pagină dintr-un studiu redactat cu toată rigoarea și infrastructura necesară, care încearcă să afirme în totalitate o metodă, un stil și o poziție personală, în sensul motto-ului din Dr. Johnson. Din aceeași perspectivă, la momentul actual, s-ar putea ca aparatul nostru critic să constituie, pentru unii, și un mic instrument de lucru, un punct de plecare pentru investigații proprii, deși scopul său esențial este cu totul altul.

În ciuda acestor explicații, a articolului-program și a tuturor precauțiunilor luate, există riscul ca astfel de lucrări să nu fie de toți bine înțelese chiar de la început, și de unii, poate, niciodată. Un teren încă insuficient pregătit, lipsa unei tradiții de acest tip bine consolidate, lacunele de formație ale unor critici, o cronică literară dominată în parte de mentalitatea fragmentaristă și jurnalistică, nu îndeajuns de receptivă în toate împrejurările la lucrările de disciplină și de sinteză, diferite prejudecăți, prima experiență românească de acest gen și alte asemenea obstacole pot da naștere la destule neînțelegeri. Ne asumăm în mod deschis, fără ostentație, dar și fără inhibiție, acest coeficient inevitabil de risc, de altfel neesențial din punctul nostru de vedere, deoarece satisfacțiile construcției depășesc de la început orice ecou favorabil sau nefavorabil. Credem, totuși, că nu este exagerat a aștepta o lectură critică în funcție de obiectivele și metodele revendicate, în perspectiva totalității și de la un nivel de experiență cel puțin egală. Mai mulți ani de intimitate cu unele probleme literare, cînd nu te-ai ocupat decît cu aceste probleme, îți dau dreptul, măcar teoretic, de a vorbi, cu tot sentimentul relativității, într-o oarecare cunoștință de cauză. Dar, firește, noi sîntem cei dintîi care să recunoaștem o serie de imperfecțiuni și lacune, legate de „pionierat" și, mai ales, de condițiile date. Ne vom strădui să le îndepărtăm, pe cît posibil, în volumele următoare, atenți și receptivi la orice observație constructivă.

Sistemul nostru nu numai că nu exclude colaborarea, dar chiar postulează integrarea, însumarea, sintetizarea continuă,

în serie deschisă. Din care cauză, așteptăm cu deosebit interes toate sugestiile, completările și retușările utile, documentate. Astfel de cărți au nevoie nu de „impresii", ci de o critică activă, tehnică, de „specialitate". Fără îndoială că există specialiști, care stăpînesc la un capitol sau altul al Dicționarului *mult mai multe cunoștințe decît noi, care ne-am desfășurat circular și „enciclopedic" pe un front larg. Vom ține seama de toate observațiile lor, așa cum am procedat, de altfel, și pînă acum. Noi înșine ne-am perfecționat între timp documentarea la mai toate articolele. Dar dacă n-am fixa un termen acestor investigații, practic infinite, n-am mai construi nimic, niciodată.*

În sfîrșit, trebuie arătat cu toată claritatea că această lucrare nu constituie, sub nici o formă, un „tratat" de teorie literară (care ar implica o altă metodă, în vederea atingerii altor obiective), ci numai un „dicționar critic de idei literare", de natură doar să configureze o posibilă „gramatică" viitoare a literaturii. Analiza ideilor și curentelor literare este întreprinsă într-o perspectivă strict critică, istorică și descriptivă. Ea pregătește terenul pentru viitoarea sinteză de teorie literară, dar nu înțelege în nici un fel să se substituie unei astfel de operații mult mai complicate. Autorul își propune, deocamdată, exclusiv să analizeze, să clarifice și să exemplifice principalele categorii estetico-literare, necesare înțelegerii fenomenului literar, investigat în totalitatea și complexitatea sa dialectică, istoric-determinată.

După acest prim volum cu caracter în bună parte experimental, pentru a dobîndi o perspectivă cît mai exactă asupra materiei, ne vom dezvolta și perfecționa metoda într-un volum teoretic, în pregătire, Critica și istoria ideilor literare *(ce va forma împreună cu* Introducere în critica literară *un diptic teoretic), apoi vom trece la redactarea și publicarea volumelor următoare.*

A. M.

Cluj, 25 aprilie 1971

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PENTRU O „NOUĂ CRITICĂ" : CRITICA IDEILOR LITERARE

Orice formă de critică — „veche" sau „nouă" — se justifică în primul rînd prin ea însăşi : prin mecanismul său interior, metoda şi obiectivele sale, rezultatele obţinute. In cazul criticii ideilor literare, care-şi propune un obiect şi o metodă proprie, prin delimitarea unui teritoriu specific, nedefinit şi neexplorat în mod sistematic de nici o altă formă de critică, situaţia este întrucîtva mai complicată. Critica ideilor literare îşi revendică în mod deschis caracterul *noutăţii* relative. Instituirea sa ţine de afirmarea, demonstrarea şi recunoaşterea unui program critic încă inedit ca formulare. Iar acest caracter „original", de pionierat, se cere dovedit şi validat în mod organizat şi cu oarecare insistenţă. Manifestele critice uneori seduc, dar nu conving decît rareori. Noi dorim să convingem, nu să seducem. În locul focului de artificii şi de petarde, preferăm tirul susţinut, cu bătaie lungă şi — pe cît posibil — bine calculată.

I. Critica ideilor literare s-a născut dintr-o convergenţă de motive, subiective şi obiective, şi unele şi altele puternic personalizate. Nu ascundem cîtuşi de puţin că punctul de plecare al acestei „noi" forme de critică constă într-o hotărîtoare experienţă personală : necesitatea de a asuma *altfel* actul critic, de a dezvolta şi, în acelaşi timp, de a depăşi o serie de premise şi jaloane puse în *Introducere în critica literară*. Vom lămuri, la locul potrivit, în ce sens am conceput un astfel de proiect. Deocamdată, nu înţelegem să facem nici un secret din faptul că, în această dialectică a „subiectivului" şi „obiectivu-

lui", în punctul de pornire factorul prim a fost și este necesitatea unei profunde satisfacții interioare.

Critica ideilor literare ne „place" ; ea ne „place" mai mult decît orice altă formă de critică. Din punctul nostru de vedere, toate celelalte genuri de critică, multe dintre ele de calitate onorabilă sau superioară, vin să se așeze în subordine, pe diferite trepte ale ierarhiei. Fără a intra în detalii de autobiografie spirituală, adeziunea și regăsirea noastră în acest tip de critică ține, probabil, de ceea ce se numește afinitate, angajament, opțiune. Și fiindcă noțiunea de „plăcere" — chiar spirituală, chiar elevată — păstrează încă în unele sfere un înțeles frivol, superficial, „impresionist" și diletant, adesea de-a dreptul compromis, scopul nostru preliminar constă tocmai în reabilitarea acestei noțiuni de „plăcere", sau — dacă se preferă — de „satisfacție". Fără acest coeficient puternic subiectiv, orice gen de critică este lipsit de tensiune și rațiune interioară. Fără o profundă și reală adeziune și satisfacție „morală" critica — oricare ar fi ea — este sortită insuficienței sau ratării. În ce constă „plăcerea" criticii ideilor literare și, prin extensiune, a oricărei critici ?

Caracterul său *liber* trebuie subliniat în primul rînd. Critica ideilor literare nu s-a născut și nu este profesată în regim de obligație și „comandă" editorială. Am conceput de la început și pînă la sfîrșit acest *Dicționar de idei literare* ca un liber exercițiu al spiritului critic. Nimeni nu ni l-a impus, dirijat, sau „inspirat" într-un fel oarecare. Dacă nu ne-ar fi plăcut să-l scriem, el nu s-ar fi născut niciodată. De altfel, nici una din cărțile noastre n-au decurs din alte obligații decît ale propriei lor necesități (și deci libertăți) interioare. În același timp, plăcerea criticii literare se satisface integral în chiar actul acestei critici. Sub raportul mecanismului său latent, este vorba de o *plăcere autotelică*, de o inocentă, dar neacoperită „gratuitate". Dincolo de orice alte motivări și finalități, critica ideilor literare (de altfel, ca oricare alt gen de critică) se satisface în ea însăși și prin ea însăși. Criticii noștri — deschidem o foarte mică paranteză — ar trebui, poate, să mediteze ceva mai mult și la acest aspect al activității lor : al actului cu funcționalitate și valoare intrinsecă, a face critică pentru plăcerea de a face critică, atitudine care nu exclude nici eficiența, nici obligațiile și implicațiile colective. Rezultatele pot fi adesea destul de relative.

Plăcerea, cînd este autentică, rămîne însă totdeauna foarte reală. Și ea este, în ultimă analiză, cea mai bună garanție a seriozității și reușitei oricăror activități critice. Nici „succes" imediat, cu orice preț, nici ocupări de „poziții", nici alt gen de acțiuni extracritice ; ci, în primul rînd, construcția și plăcerea creației, în sensul definit în articolul *Creație*. Sîntem atît de pătrunși de acest adevăr, care exprimă o realitate interioară organică, încît dacă *Dicționarul de idei literare* (ca și alte lucrări) n-ar avea nici un ecou, nici o audiență și eficiență, accidentul — firește — nu ne-ar încînta prea mult. Dar decepția profundă, catastrofa morală nu s-ar produce în nici un caz, deoarece adevărata satisfacție s-a și produs pe durata elaborării *Dicționarului*. Noi ne socotim din plin recompensați, de pe acum, prin chiar faptul că această carte a putut fi meditată, documentată, scrisă și publicată. Restul ne interesează ca fenomen intelectual și social.

Noțiunea de „plăcere", care-și păstrează prin caracterul său eminamente spiritual o nuanță „epicuree", deloc reprobabilă, se cere explicată cu oarecare atenție. Ea implică, mai presus de orice, satisfacția indiscutabilă a *cunoașterii*. Adevărata cunoaștere dă profunde și imense satisfacții. Stăpînirea obiectului, în speță ideea literară, produce criticului o adevărată „bucurie", o emoție intrinsecă invincibilă. La cercetătorul de vocație (există destule mărturii în acest sens : Leibniz [1], Renan etc.), pasiunea și exercițiul cunoașterii depășesc adesea, ca semnificație și valoare, importanța obiectului. Totul se petrece ca și cum ideea literară se gîndește *prin noi* și se bucură că se clarifică, ea, *în noi*, și *noi* odată cu ea. În desfășurarea sa, ca act de cunoaștere, critica ideilor literare își regăsește încă o dată autonomia și autotelismul funciar. În felul acesta, ea se obiectivează, se transformă în propriul său obiect de investigație. Subiectivitatea cea mai profundă se convertește în obiectivitatea cea mai necesară și impersonală.

Consolidată de o rețea de asociații și date intelectuale, plăcerea cunoașterii presupune amplificări și intensificări nebănuite. Substanța sa devine deci *erudiția*, noțiune inseparabilă de critica ideilor literare, de neconceput în afara documentării superioare, studiului organizat, plăcerii lecturilor metodice, frecventării bibliotecii, societății marilor spirite : autori, analiști și comentatori competenți de idei estetico-literare. Această satisfacție reprezintă pentru criticul ideilor literare o necesitate

vitală : a confruntării, confirmării și consolidării pozițiilor proprii, într-un cerc solidar, select și discret de confrați ideali, cu care poți vorbi un limbaj comun de un anume nivel, ferit de trivializări și improvizații, preocupări minore, controverse mărunte, de strictă și efemeră „actualitate". Voluptatea de a deschide în serie texte specializate sau rare, a reflecta critic și sistematic asupra lor, a le extrage esența, a-ți afirma afinitățile și preferințele într-o anume comunitate de idei, a întreține un colocviu de specialitate cu spirite care obișnuiesc să vorbească în cunoștință de cauză, este — pentru cine știe s-o guste — mare, inimitabilă. Lumea abstractă a problemelor literare este net superioară convulsiei vieții literare imediate, și critica ideilor literare alege în mod decis între substanță și anecdotă, permanent și efemer, general și particular. De se poate vorbi de un anume „egotism", el are un caracter foarte specializat și tehnic. Caracterul său „subiectiv" îl ferește, însă, de livresc și asceză. Atitudinea intelectuală personalizată nu poate fi niciodată uscată sau aridă.

Un coeficient important de „plăcere" aparține și *analizei*, moment constitutiv, fundamental, al acestei critici, de neconceput fără analize și disociații, fără „tăierea firului de păr în patru", operație indispensabilă stabilirii sensurilor și nuanțelor unei idei literare. În locul unui roman, ne ocupăm de o problemă literară, dar metoda analitică rămîne în esență aceeași. Critica ideilor literare pleacă, de altfel, de la premisa că plăcerea analizei unei idei literare este calitativ egală analizei textelor literare, uneori chiar superioară și mai intensă prin abundența asociațiilor și conotațiilor intelectuale pe care le implică. Am ajuns la stadiul cînd plăcerea analizei unei probleme literare poate concura sau echivala, din plin și cu succes, satisfacția (reală sau iluzorie) a explorării foiletonistice curente a unei opere literare, determinării valorii sale, încadrării într-o serie istorico-literară etc. Din care cauză, dintre toate obiecțiile care se pot aduce acestui gen de critică, poate cea mai eronată (ca să nu spunem stupidă) este „dorința de analiză cu orice preț". Cînd aceeași „analiză cu orice preț" se aplică (și nu o dată !) atîtor texte literare, a căror însemnătate este indiscutabil mult mai redusă decît tabla de materii a unor astfel de *Dicționare !*

Plăcerea analizei, în sfîrșit, este asociată momentului corelativ și final al *sintezei*, una din finalitățile metodologice ale criticii de idei literare. Ne mărginim deocamdată să subliniem doar profunda satisfacție pe care o procură orice articulare și integrare sistematică de idei literare, orice organizare estetico-literară într-un ansamblu coerent și valid, orice construcție bine compartimentată și etajată de teorii literare. Nimic mai încîntător (pentru o categorie de spirite) decît instalarea confortabilă în centrul unei probleme, de unde poți să-i observi și să-i supraveghezi întregul mecanism, sens și ritm de desfășurare. A sistematiza o idee literară, a o reconstrui prin sinteză, a o întoarce și examina pe toate fețele care se lasă dezvăluite ține, cum vom vedea, de esența și plăcerea cea mai caracteristică a activității critice, act de valoare cel puțin egală oricărui alt tip de „creație" critică.

Evenimentul capital, în ordinea interioară, este însă altul : dincolo de toate aceste „plăceri", pe care le integrează într-o rezultantă unică, la fiecare etapă a desfășurării sale se conturează actul fundamental al *angajării totale*, un mod specific de existență și realizare critică, printr-o metodă concepută și practicată în sensul unei noi și imperioase aspirații morale. Din punctul nostru de vedere, critica ideilor literare răspunde mai bine decît orice altă formulă : întrebărilor ultime pe care ni le pune literatura, „neliniștii" golurilor și oscilărilor cunoașterii acestei arte, necesității organice de a descoperi și asuma problemele literare esențiale. Vine un timp cînd simți nevoia să-ți pui în ordine ideile și lecturile, să le clarifici, să te intereseze mai mult „adevărurile" tale și mai puțin „erorile" altora. O astfel de experiență încearcă deci, în esență, critica ideilor literare, pe latură pur subiectivă, ca act de viață spirituală.

II. Motivarea sa *obiectivă*, indisolubil asociată acestei semnificații, ține — ca să ne exprimăm astfel — de esența „șocului" semantic, al neclarității și labilității ideilor literare, resimțite ca o adevărată obsesie intelectuală. Ceea ce ne surprinde și ne irită în egală măsură este acest fapt : tocmai conceptele literare cele mai răspîndite se dovedesc cele mai puțin limpezi, tocmai noțiunile de bază sînt și rămîn cele mai convenționale și aproximative. Definițiile ne fug printre degete, imprecizia și sensurile abuzive ne sfidează cu insolență, clișeele, ambiguitățile și confuziile exercită nu o dată asupra noastră

o adevărată „teroare". În același timp, densitatea semantică a ideilor literare esențiale și secundare rămîne o mare și inevitabilă realitate ; polisemia noțiunilor, un fenomen strict obiectiv; amfibologia, adesea inevitabilă. Și totuși, în mijlocul acestui haos de idei mai mult sau mai puțin clare (sau obscure), spiritul nostru simte nevoia imperioasă a clarificării și „punerii la punct", a inventarierii, selecționării și ierarhizării sensurilor vagabonde, a valorificării critice a întregului registru semantic al conceptelor literare. Necesitatea unei bune higiene intelectuale vine, așadar, să se asocieze satisfacției operației critice care o execută. De unde dublul registru al criticii ideilor literare, scrisă în două „chei", de descifrat și solfegiat în mod solidar.

1. Trebuie atras din capul locului atenția că această „criză" mai mult decît evidentă a terminologiei literare nu constituie nici pe departe o situație specific personală, sau o insuficiență tipică epocii actuale. Dificultățile noastre întîlnesc, sau mai bine spus redescoperă din plin, o foarte veche preocupare, o problemă tradițională, care ține de însăși condiția și relația fundamentală *gîndire/limbaj*. Lipsită de claritatea și stabilitatea noțiunilor, gîndirea corectă este imposibilă. Fără disciplină semantică nu poate exista nici un fel de ordine, comunicare sau progres. Din care cauză, întrebat care ar fi „prima sa preocupare", dacă ar fi chemat să ia parte la conducerea treburilor publice, Confucius răspunde unui discipol : „Înainte de toate ar trebui *restabilit limbajul* (sau *corectate denumirile)*". Este celebra teorie *tcheng ming*, a „denumirilor corecte", cu valoare nu numai logică, dar și morală și socială : ordinea universală ideală ar depinde în întregime de corectitudinea limbajului.[2] Dintre sofiștii greci, Prodicos pare să fi fost preocupat într-un grad înalt de justețea cuvintelor, de distincția exactă a sinonimelor : „Pentru a începe, trebuie, după cum spune Prodicos, a fi instruiți asupra proprietății termenilor" (Platon, *Euthydem*, 277 e). Socrate, firește, își pune aceeași problemă, cu o insistență specială asupra fixării corecte a sensurilor inițiale, capete de serie ale erorilor și adevărurilor, prin „cel mai mare efort de determinare" posibilă *(Cratylos*, 436 b-d ; 438 a-c). Și Epicur intuiește importanța capitală a hermeneuticii : „Să ne dăm seama ce se ascunde sub fiecare cuvînt", „să nu riscăm să discutăm fără

noimă, folosind doar cuvinte goale". Şi, mai ales, „e necesar să studiem mai întîi înţelesul fiecărui cuvînt pentru a nu avea nevoie de un adaos de explicaţii, atunci cînd vom pune în discuţie operele, ideile şi îndoielile noastre" [3]. Critica ideilor literare este, aşadar, încă de pe acum destul de limpede întrevăzută. Se verifică o dată mai mult, fie şi într-un detaliu, butada că elinii au gîndit tot ce se putea gîndi...

Neclaritatea ideilor (implicit literare) constituie izvorul esenţial şi permanent al erorilor, neînţelegerilor, controverselor sterile şi inutile. Spectacolul se desfăşoară din plin şi sub ochii noştri şi dacă argumentului experimental îi adăogăm citatul de prestigiu, o facem în spiritul verificărilor „clasice" şi al satisfacţiilor „erudiţiei" fecunde. „Cea mai mare parte a prilejurilor de tulburări în lume sînt — după Montaigne — gramaticale". (L. II, Ch. XII.) Printre *idolii* care domină abuziv intelectul, un mare rol joacă „numele de lucruri [...] confuzie şi rău definite". Fără îndoială că Bacon are dreptate : „...Reaua şi nepotrivita alegere a cuvintelor împiedică într-un chip uimitor activitatea intelectului" *(N.O.*, I, LX, XLIII). De partea „noastră" avem cea mai înaltă tradiţie filozofică. Spiritele cele mai profunde ale umanităţii denunţă în mod constant pericolul confuziei şi al arbitrarului semantic : „De bună seamă că cele mai multe erori constau numai în aceea că nu denumim corect lucrurile" (Spinoza, *Etica*, II, prop. XLVII, nota). Obscuritatea limbajului preocupă în mod esenţial şi pe Descartes. De altfel, critica ideilor — literare şi neliterare — are o motivare de esenţă raţionalistă, pe care nu înţelege să şi-o ascundă în nici un fel. Mai toate disputele sînt „chestiuni de cuvinte". „Dacă filozofii ar cădea totdeauna de acord asupra semnificaţiei cuvintelor, aproape toate dezbaterile lor ar înceta." Iată de ce „este important să distingem cu grijă ideea sub care semnificaţia fiecărui cuvînt se înfăţişează inteligenţei noastre" *(Regulae ad directionem ingenii...*, XIII, XIV). Ideea de „normă", de „regulă" a gîndirii, este inclusă în însuşi mecanismul acestui gen de critică, de tip — aşa-zicînd — „geometric". Nuanţările necesare vor interveni ulterior. Deocamdată, ne dăm întreaga adeziune de principiu la „regulile definiţiilor" indicate de Pascal, în *De l'esprit géométrique* (II, *De l'art de persuader)*.: 1) „A nu încerca să defineşti nici un lucru cunoscut prin el însuşi, înainte de a nu avea termeni mai clari pentru a-l explica. 2) A nu omite nici un termen cît de puţin obscur

sau echivoc fără a-i da o definiție. 3) A nu folosi în definirea termenilor decît cuvinte perfect cunoscute sau deja explicate." Că aceste reguli, în aparență foarte simple, sînt în realitate foarte greu de aplicat în mod riguros și consecvent este o altă problemă...

Dificultățile devin evidente încă din secolul al XVIII-lea — cel mai interesant din punctul nostru de vedere —, deoarece în această perioadă apare cea dintîi specializare a exigențelor analitico-semantice în sfera esteticii și criticii literare. Ea este urmată de primele semne ale conștiinței „crizei" terminologiei literare și de unele încercări de soluționare, deloc neglijabile, instructive în felul lor și azi. Izvorul imediat este, de astă dată, John Locke, ale cărui idei și observații sînt foarte asemănătoare tradiției Bacon-Descartes. Nu le mai reluăm pe larg (*An Essay Concerning Human Understanding*, II, XIII, § 28 ; III, XI, § 4, 7 etc.). Observații identice apar frecvent în „Secolul luminilor", la Condorcet, între alții. [4] Ceea ce atrage atenția în mod deosebit este însă atitudinea esteticienilor și criticilor, în special englezi, confruntați în mod empiric cu primele obstacole tipice problemei noastre : aproximația definițiilor literare și deplasarea lor continuă prin „inovațiile noilor genii", care „subminează" formulele și regulile acceptate (Dr. Johnson [5], 1751) ; neadecvarea noțiunilor estetice generale la analiza cazurilor și textelor „particulare" (David Hume [6]) ; imprecizia flagrantă a noțiunilor-cheie, cum ar fi „conformitatea cu natura", formularea („modul de expresie") ca izvor al controverselor literare (Hugh Blair [7]) ; invazia abstracțiunilor („nuisibles"), de tipul „geniu", „gust" etc., care dau naștere la raționamente greșite, experiență estetică veche, de tipul *grammatici certant* (La Harpe [8]) etc. Cît de „moderne" sînt aceste observații cu „perucă" nici nu mai trebuie subliniat cu insistență.

Stadiul actual al evoluției conceptelor literare este departe de a fi satisfăcător, și dacă se poate vorbi de o notă caracteristică, ea constă doar într-o netă agravare a stării de criză. De peste tot se aud lamentări, acuzații, proteste, dar soluția salvatoare încă întîrzie. S-ar spune că problema terminologiei literare a ajuns într-un impas iremediabil în toate compartimentele sale, dintr-o perspectivă din cele mai pesimiste. Cel mai sumar inventar scoate în evidență dificultăți, insuficiențe și carențe dintre cele mai grave. Nu numai că nu s-a realizat

nici un progres real în ultimele două secole, dar acumularea enormă de date, analize, teorii și soluții personale a împins lucrurile la limita inextricabilului și insolubilului. În acest domeniu, spiritele se împart în două categorii bine distincte, diametral opuse și foarte inegale. De o parte, adepții locurilor comune și clișeelor de largă circulație didactico-publicistică ; de cealaltă, un număr de spirite lucide, care-și frîng mîinile și încearcă din răsputeri să aducă un minimum de clarificare și sistematizare reală, prin încercări personale inevitabil discontinui și fragmentare.

Astfel, în domeniul-cheie al esteticii literare, se știe cu destul de puțină precizie ce înseamnă cuvinte „magice" ca : *decadență, clasicism, romantism, baroc, gotic, rococo, renaștere, realism, artă abstractă* etc. Remy de Gourmont dă semnale de alarmă încă din 1898—1899, dar situația rămîne aceeași, de vreme ce, periodic, la diferite congrese, în numeroase intervenții publice, polemici, spirite foarte diferite, de la Marcel Raymond la René Wellek și de la Charles Lalo la E. R. Curtius, se complac în aceeași eternă palinodie pe tema : „Puterea hazardului în istoria terminologiei noastre literare" [9].

În sfera istoriei literare de toate tipurile — comparată, universală, națională etc. —, aceeași dezordine și dezorientare : „terminologie fantezistă", „dificultăți terminologice corespunzătoare, bineînțeles, unor divergențe reale", produse de habitudini lexicale și divergențe metodologice, lipsă de claritate atît într-o singură limbă, cît și în uzajul internațional", „teren nesigur și hazardat, deoarece lipsește terminologiei critice sensul absolut al vocabularului chimiei sau biologiei". Aspirația „absolută" are valoarea sa, vom reveni asupra acestui aspect. Ceea ce reținem pentru moment este starea de derută și dezamăgire profundă, generalizată. [10]

Mult timp, criticii literari nici nu și-au pus astfel de probleme, acționînd în stil pur empiric, prin definiții convenționale, comune sau strict personale, care nu tulburau pe nimeni, deoarece toți procedau la fel. Apariția „criticii noi", cu pretenții scientiste, riguroase, redeschide însă vechiul proces al aproximației și ambiguității, al lipsei vocabularului comun, al criticii — după fericita expresie a lui Jean Paulhan — *à l'état sauvage*, atît de curentă și în publicistica noastră. Unii încep să redescopere vechile insuficiențe ale „nominalismului", alții

pericolul „snobismului", „jargonului" hipertehnic, structuraliștii deschid o adevărată campanie împotriva „impreciziei terminologice, care duce cercetarea în impas". Dacă la toate acestea se mai adaogă exigențele specialiștilor lingviști, avem toate elementele unui tablou dintre cele mai sumbre. Din economie de spațiu, nici nu mai amintim de incriminări și exigențe mai mult sau mai puțin „filozofice". [11]

2. Caracterul obsedant al acestei preocupări are profunde rațiuni obiective. Dacă în *toate* culturile și în *toate* epocile confuzia sensurilor a constituit o problemă acută, explicația nu poate fi decît una singură : formularea conceptelor ar suferi de vicii congenitale, imperfecția vocabularului ar fi organică, permanentă și universală. Critica ideilor literare se naște și, în același timp, își propune să combată această fatalitate semantică, sub semnul aproximației, lacunei și contradicției. Pentru a ne limita exclusiv la domeniul estetic-literar, cauzele esențiale par a fi următoarele :

a) *Realitatea sensibilă*, emoțională, „inefabilă" a artei creează dificultăți oricărei determinări conceptuale riguroase. Imaginea și conceptul intră într-o dispută în ultimă analiză insolubilă, soluția finală fiind de ordinul opțiunii. Sîntem constrînși să ne decidem, în cele din urmă, între „certitudinile" imaginative-emoționale și raționale-noționale. *Aut-Aut*. De unde un permanent fenomen de neadecvare, de neaderență esențială și integrală la obiect. Pascal își pune întrebarea de ce ar exista numai o „frumusețe poetică", nu și una „geometrică" sau „medicală". Dar, spre deosebire de geometrie și medicină, el nu știe care este „obiectul" poeziei, în ce constă „agrementul" său, care este „modelul" natural al poeziei. În lipsa acestei „cunoașteri", în disperare de cauză, au fost „inventați anumiți termeni bizari [...] și acest jargon a fost denumit frumusețe poetică". Situație tipică, întîlnită de-a lungul întregii istorii a ideilor literare. Definiția „gustului" — „legat de incertitudine și confuzie" (E. Burke) — întîmpină dificultăți identice: „Gust, critică și geniu sînt cuvinte folosite în mod curent, neasociate nici unei idei distincte". „Este necesar să le stabilim semnificația cu oarecare precizie" (Hugh Blair). Folosim în mod intenționat citate mai rare : „*Realism, idealism*, termeni rău explicați, deveniți aproape ininteligibili, chiar și artiștilor" (P. J. Proudhon [12]). Noi am spune : cu atît mai mult artiștilor, care se

exprimă mai ales prin formule imagistice, paradoxale, intuitive, irepetabile, mai totdeauna de semnificație strict personală.

b) În domeniul ideilor literare, din cauza marelui număr de conotații emoționale, intuitive, imagistice, conținutul conceptului este totdeauna mai complex și mai bogat decît definiția sa formală. Ideea literară „spune" mult mai mult decît poate să comunice în mod verbal. Mesajul său este prin definiție aproximativ prin latență, abundență, sau „redundanță". Adevărat *embarras de richesse*, ce sporește și mai mult prin faptul că orice încercare de explorare, explicare, clarificare etc., folosește un anumit limbaj critic, care generează, prin el însuși, *alte* conotații, *alte* aproximații, în serie infinită, într-o adevărată rostogolire și avalanșă de sensuri progresive, tot mai greu controlabile.

c) Abundența sensurilor atrage în mod inevitabil conflictul, *contradicția* sensurilor. Același cuvînt primește nu o dată înțelesuri divergente sau opuse. Polivalența contradictorie a noțiunilor și textelor nu este o descoperire modernă (*Cratylos*, 437 a). Există o întreagă doctrină de veche tradiție, a coexistenței sensurilor literale, alegorice și mistice, în unul și același text sacru sau profan (v. *Semnificația*, vol. III). Orice idee literară are o accepție „vulgară" și „tehnică", dimensiuni istorice și estetice, interferențe, imposibil de adus la același numitor. Clasicismul ca doctrină și clasicismul ca fenomen istorico-literar formează nu numai realități bine distincte, dar, uneori, de-a dreptul contradictorii. Imitație înseamnă și „copie", și „creație". Creația, la rîndul său, semnifică atît *actul* creației, cît și produsul, *opera* creată etc. Astfel de antagonisme vom întîlni fără excepție în mai toate articolele *Dicționarului*.

d) Adevărat cerc vicios, contradicția produce o mare *confuzie* de sensuri, un joc întreg de suprapuneri, întretăieri de sfere, sinonimii, mai mult sau mai puțin legitime, mai mult sau mai puțin abuzive, greu de descurcat în toate nuanțele și implicațiile ascunse sau exprimate. Critica ideilor literare se naște tocmai din necesitatea de a reacționa împotriva acestei lamentabile situații, dintr-un sentiment de perplexitate, derută și revoltă noțională. Prea mare este haosul terminologic, prea copleșitoare și derutante ambiguitățile ! Dar, pe de altă parte, nu poți să nu dai dreptate vechilor noștri prieteni : „Talent, gust, spirit, bun-simț, lucruri diferite, dar nu incompatibile"

(La Bruyère [13]). Unde „începe" și se „termină" gustul și toate celelalte idei? A delimita cu maximă rigoare posibilă ideile literare, a le defini și sustrage cît mai mult confuziei, tocmai acesta este obiectivul (ideal) al criticii noastre.

e) Confuzia sensului generează *abuzul* sensului, fenomen de proporții enorme. Dacă reprezintă un „abuz" convingerea că toate cuvintele au o semnificație certă și evidentă, cum afirmă John Locke (III, X, § 22), un și mai mare abuz este acceptarea și cultivarea echivocului: „a da același nume la două lucruri deosebite" (Pascal); a lua termenii metaforici în sens propriu (Voltaire); a folosi vocabularul critic într-un sens „prea dezlînat și vag" (Hugh Blair); a da prea multe semnificații unei singure noțiuni, care intră în plină criză de hipertrofie și, deci, de indeterminare, cazul ideii de *esprit* în secolul al XVIII-lea (Du Bos), de *baroc* în epoca actuală etc. [14] Abuzul de sens se anulează în felul acesta prin el însuși și cade în gol, în lipsă de sens. Critica ideilor literare are deci doi adversari redutabili: *monosemia* și *polisemia*. A păstra echilibrul între uniformitate și superfetație, simplism și pletoră semantică, nu este o operație ușoară, de vreme ce problema rămîne deschisă de secole...

f) Abundența, contradicția, confuzia și abuzul determină *uzura* inevitabilă a ideilor literare. Prin repetiție, conceptele se „tocesc", ajung să nu mai semnifice nimic, să se „demonetizeze" total. Cu cît circulația este mai intensă (cazul *avangardei*, *modernului* etc.), cu atît imprecizia devine mai mare. S-ar putea chiar enunța și o pseudo-„lege" a inversproporționalității frecvenței și clarității ideilor literare. Mistificația, chiar dacă involuntară, inocentă, ia adesea proporții enorme. Ea este curentă, mai ales în sfera discuțiilor literare, unde participanții sînt convinși că „știu" ce este *literatura*, se comportă ca și cum ar fi edificați pe deplin asupra conținutului acestui concept, cînd, în realitate, tocmai vidul acestui concept îi caracterizează. Ceea ce se vehiculează mai totdeauna sînt doar forme goale, semne verbale, convenționale, de o abstracție pur exterioară, lipsite de orice substanță. Repetiția se dovedește strict mecanică, rituală, de cea mai autentică vacuitate. De sute de ani se întrebuințează noțiunea de *poezie*, ca și cum ea ar fi înțeleasă de la sine, de toți, în mod egal. Cînd, în realitate, adevărul este diametral opus: ea nu este

înțeleasă deloc de la sine ; foarte puțini au despre poezie un concept limpede și, mai ales, *același* concept limpede despre poezie.

g) Din fericire, moneda ideilor literare nu este numai calpă sau tocită. Circulația o corupe, dar, în același timp, într-o serie întreagă de cazuri, o îmbogățește considerabil. Sensuri și nuanțe noi vin să concureze și să se substituie noțiunilor vechi, compromise, prea strîmte, depășite. Unele accepții mor, se sting, altele însă irup cu vigoare. În felul acesta, evoluția și vitalitatea limbajului critic sînt asigurate din plin. Nu numai că atribuirea unor înțelesuri noi conceptelor vechi nu constituie o insuficiență, dar tocmai această posibilitate de îmbogățire și flexibilitate semantică definește suprema vitalitate a ideilor literare. Permanenta reinterpretare și reformulare a noțiunilor, adoptarea unor noi sensuri, în cadrul unui proces etern deschis, constituie caracterul profund „creator" al istoriei și criticii ideilor literare. Deficiența și imperfecțiunea sînt convertite, în felul acesta, în mod circular, într-o calitate eminentă : *elasticizarea* și *dezvoltarea* continuă.

III. Ceea ce justifică și consolidează și mai mult acest gen de preocupări, a cărui obiectivitate devine tot mai evidentă, este și stadiul actual al criticii literare, *momentul spiritual* și *cultural* pe care-l parcurgem. Ne este cu neputință să facem abstracție de contextul, coordonatele și nivelul culturii literare actuale, de calitățile și deficiențele, de problemele și aspirațiile sale caracteristice. Criticul român modern nu este și nu va fi niciodată în situația criticului francez, de la *Tel Quel, Poétique* sau *Communications*, de pildă, preocupat (dacă nu obsedat) să-și constituie în exclusivitate, un program strict și ostentativ personal, cît mai „original" posibil, într-o indiferență totală pentru ideea de cooperare, convergență sau solidarizare cu o serie de obiective de semnificație colectivă (și de ce nu și culturală ?), impuse de necesitățile ideologice ale momentului „critic", gîndit ca totalitate și în perspectivă istorică. Față de această situație „privilegiată", cu toate urmările sale (pulverizare, experiențe și metode insolite, irepetabile, deschidere și receptivitate continuă etc.), poziția „noastră" poate fi — după împrejurări — inferioară sau superioară. În orice caz, net și declarat deosebită. Criticul român actual refuză în mod categoric ideea de „remorcă", de subor-

donare docilă, epigonică, în fața criticii internaționale. El înțelege să-și pună și să rezolve numai problemele care-l preocupă în mod esențial, plecînd de la imperativele, premisele și aspirațiile proprii spiritului său și ale literaturii din care face parte. De unde o atitudine de solidarizare, integrare și implicare deschisă în totalitatea necesităților, obiectivelor și întrebărilor colective ridicate de critica și literatura română actuală, scrutate cu luciditate și simț al realităților. Încercăm să gîndim pentru noi și totodată, în mod implicit, în numele culturii actuale, al cărei „destin critic" ni-l asumăm. Trecute *prin noi*, prin modul nostru de receptare și formulare, toate preocupările de acest tip suferă un coeficient inevitabil, nu mai puțin important, de subiectivizare și personalizare. Dar fundalul obiectiv rămîne o mare, permanentă și invincibilă realitate. Cine ignoră acest element „teluric" construiește, vorba vine, în aer.

1. Nu stă în intenția noastră de a face în nici un fel, în acest cadru, „procesul" culturii și literaturii actuale (unde unele fenomene de modă, mimetism, superficialitate, „forme fără fond", de neadecvare la realitățile sociale, morale și intelectuale imediate nu lipsesc) și nici măcar al criticii literare în totalitate. Ceea ce stă în preocupările lucrării de față este o problemă precisă, de importanță centrală, și anume : *substratul și conținutul de idei estetice al criticii literare,* ale căror calitate, evoluție și disciplină sînt nu de puține ori, în mod evident, nesatisfăcătoare, cel puțin sub trei aspecte — după noi — esențiale : *claritatea, soliditatea* și *explorarea sistematică :*

Dintr-o serie de cauze în a căror analiză deocamdată nu intrăm, peste un fond de idei tradiționale, clasice sau dogmatice, s-au suprapus, îndeosebi în ultimul deceniu, în unele spirite, o avalanșă de lecturi foarte moderne de „import", inevitabil neasimilate, nefiltrate, nesedimentate organic. Rezultatul ? O mare interferență, concurență și confuzie de idei, o „coexistență" stranie de concepte învechite și de avangardă, de teorii plat „realiste" și „abstracționiste", de pozitivism și structuralism, de neoimpresionism și estetică „informațională" etc. etc. Peste G. Călinescu tinde să se suprapună, să zicem, B. Croce, peste amîndoi Wellek și Warren, peste toți Abraham Moles și Mikel Dufrenne și așa mai departe. Totul, „recuperat" adesea avid, frenetic, peste noapte și foarte la întîmplare, după

hazardul unor lecturi de moment. A introduce în acest (la unii) cum vrem să-i spunem : mozaic, magazin de actualități, sau potpuriu estetico-ideologic, un spirit oarecare de ordine și asimilare critică, în mod sistematic, în perspectiva unor concepte cît mai limpezi și a unei metode unitare, iată un efort care merită a fi încercat și dus pe cît posibil pînă la capăt.

Din aceleași motive, ceea ce bîntuie — uneori pînă la saturație — este o anume precipitare, superficialitate, aproximație, divagație și mai ales pseudoeseismul dubios și compilativ, cultivat de unii cu mari aere de distincție intelectuală, în realitate inconsistent, nebulos și improvizat. Într-o sferă a jurnalisticii literare, imprecizia conceptelor este bătătoare la ochi, verbalismul și inconsecvența izbitoare. Pentru unii — *verbi gratia* — „eseiști" de duzină a avea și a cultiva idei limpezi (ceea ce nu vrea să spună și dogmatice) ; profesate metodic, (ceea ce nu vrea să spună pedanterie sau spirit didactic) ; pe un fond de lecturi bine selecționate (ceea ce nu vrea să spună erudiție „livrescă") ; în cadrul unui „discurs" sistematic (ceea ce nu vrea să spună rigiditate) înseamnă o mare... eroare. Cînd — dimpotrivă — tocmai neseriozitatea și neadîncirea problemelor, lipsa studiului sistematic, a orientării ideologice și documentării teoretice și istorice, reprezintă *adevărata* insuficiență, împotriva căreia o reacțiune critică (nu obligator deschis-polemică) devine necesară.

Lipsește, în sfîrșit, ca o consecință inevitabilă, și preocuparea susținută a explorării „sferice", sistematice, a întregului domeniu al ideilor literare, în punctele și articulațiile sale esențiale. Publicistica are, fără îndoială, valoarea și funcția sa specifică. Dar și investigația metodică, în adîncime, dintr-o perspectivă de sinteză și de totalizare, are valoarea sa indiscutabilă. Fragmentarismului excesiv urmează, deci, să i se opună, ori de cîte ori este cazul — pentru restabilirea echilibrului —, viziunea integratoare, globală ; specializării înguste sau „decupate", orizontul larg, „universalist" și „enciclopedic". Într-o cultură unde excesul sistematic n-a însemnat niciodată o primejdie, tocmai ideea de „sistem", „construcție de idei", „metodă" au, în mod ironic-paradoxal, în unele medii publicistice minore, o presă proastă. Cauza este evidentă : depreciezi, minimalizezi doar ceea ce te umilește, îți este refuzat, știi că nu vei realiza niciodată. Complexul de superioritate antisistematic acoperă, în realitate,

frustrația, complexul de inferioritate, un stadiu inferior al dezvoltării intelectuale.

Această situație, care nu trebuie exagerată, dar în nici un caz ignorată sau bagatelizată, se reflectă în modul cel mai direct în starea unei părți a vocabularului critic, a terminologiei literare : destul de aproximativă, empirică, diletantă și, mai ales, la unii, foarte confuză. În legătură cu această problemă a apărut pînă și o pseudoteorie *ad hoc* : a scepticismului total, a relativismului absolut. Iată o opinie destul de curentă, care are toate notele anonimatului, de unde și caracterul său reprezentativ :

„Critica literară e un domeniu în care «formele» — în sensul speciilor literare — sînt relativ puține la număr, iar preocuparea de a le defini și delimita cunoaște, să spunem așa, *un indiferentism definitiv consacrat* (? !, n.n.). *Ce folos că diverse dicționare propun definiții docte în materie, de vreme ce cutărui «material» i se poate spune tot atît de bine articol, eseu, foileton critic etc. ?*"

O mai elocventă și superbă indiferență pentru rigoarea, fie și minimală, a conceptelor, un dispreț ignar mai neacoperit pentru un întreg efort istoric, analitic și teoretic, de mari proporții — de la Bayle la Voltaire, de la Chambers la *Enciclopedia* franceză și la numeroasele reluări actuale — ar fi greu de citat. Cu cîțiva ani în urmă, o revistă (amintim toate acestea doar cu titlu de document) își punea aceeași întrebare, în termeni de-a dreptul insultători : *Cui prodest ?* Cui folosesc astfel de preocupări ? „Și asta tocmai acum (savuroasă autoironie involuntară, n.n.), cînd istoria, teoria și critica literară fac substanțiale eforturi de autodepășire" ! [15]

Noi refuzăm acest refuz terminologic și susținem (în baza argumentelor aduse și ale altora, care vor urma) că necesitatea clarificării ideilor literare este imperioasă ; că momentul actual, de construcție și consolidare pe fundamente solide, cere și o astfel de critică ; și că noțiunile abuzive, aproximative și haotice, impun filtrarea și demistificarea sistematică. Se uzează și se abuzează de o serie întreagă de cuvinte devenite goale : *avangardă, experiment, eseu, modern* și altele de asemenea calibru. Rezultatele rectificării pot sta uneori sub semnul incertitudinii și al efemerității tuturor eforturilor omenești. Ele au, chiar în această tristă eventualitate, semnificația lor intrinsecă. Dar că un mic control al ideilor literare reprezintă o inițiativă utilă,

și deci binevenită, iată (nu numai pentru noi !) un adevăr indiscutabil.

2. Eroarea atitudinii de indiferență sau, uneori, chiar de dispreț pentru definirea și critica ideilor literare este cu atît mai mare, cu cît ea se adresează și unei întregi — în curs de dezvoltare — tradiții românești, încă insuficient pusă în lumină. Adevărul este că o anume preocupare pentru hermeneutică, pentru definirea și analiza conceptelor literare, datează încă de la începuturile culturii române moderne. La un alt stadiu de evoluție și cu un alt aparat critic, regăsim, în fond, o veche și fundamentală necesitate intelectuală, pe care nu facem decît s-o continuăm și, pe cît posibil, s-o perfecționăm. Încă în *Logica* (1799) lui Samuil Micu (chiar dacă o traducere cu foarte mici adăogiri după Baumeister) apare grija pentru stabilitatea înțelesului cuvintelor („înțeleptul trebuie să se ferească de a muta cuvintele", § 59), sinonimie („însemnare mutată"), tehnica interpretării sensurilor, cu nu mai puțin șapte reguli hermeneutice (§ 196, a-g). Faptul că „aga" G. Asaki adaogă, la sfîrșitul volumului său de *Poesii* (1836), un *Vocabulariu sau lămuriri unor cuvinte întrebuințate în aceste versuri* nu poate fi nici el trecut cu vederea. Cu atît mai mult cu cît unele din „cuvintele" pe care le glosează sînt curate idei literare : *anacreontic, antic, elegia, epitaf, idilă, imn, imitație, odă, prolog, sonet, tip* etc. Preocuparea de explicare și claritate este evidentă, deși implicită și elementară. Mult mai bine precizată o regăsim, în schimb, la Heliade Rădulescu. În *Regulile sau gramatica poezii* (1831), moment cu totul remarcabil, el ne atrage atenția „să luăm seama la [...] definiții înșelătoare", propoziție-cheie, care prefigurează chiar programul nostru. El inițiază, de altfel, și primul curs românesc de enciclopedie literară (1847), începînd cu noțiuni clasate la litera A (circa 90). Proiectul, croit pe scară mult prea vastă, va fi abandonat, ca multe alte întreprinderi heliadești. Inițiativa sa înscrie, însă, nu mai puțin o dată. La acest capitol trebuie amintit, bineînțeles, și *Etymologicum magnum Romaniae* (1886) al lui B. P. Hasdeu, unde articole ca *adevăr* și mai ales *basm* intră direct și din plin în preocupările noastre. Unii critici actuali redescoperă (și nu greșesc deloc) noțiunea de *hermeneutică*, din care-și fac o metodă predilectă. Nu este totuși inutil să atragem atenția că asimilarea conceptului în cultura română este de mult centenară. În *Manual de*

filosofiă și de literatură filosofică de W. Traug-Krug, tradus de A. Treb. Laurian (1847), citim : „Să căutăm și să eruim cu diligență adevăratul înțeles al vorbelor autoriului, pentru că înțelesul acesta e de multe ori foarte ascuns“ (§ 239 : *Critica și Ermeneutica*, § 241 : *Ermeneutica*).[16]

Primele contribuții ale criticii noastre sînt și mai aproape de optica, necesitățile și punctul modern de vedere. De această dată precursorii se numesc Titu Maiorescu și C. Dobrogeanu-Gherea, spirite nu chiar atît de sceptice și blazate ca unii din urmașii lor actuali, care au ajuns (spre fericirea lor) la suprema înțelepciune și edificare semantică. Primul exclamă în *Contraziceri ? (1886)* : „Ce mai ceartă de cuvinte !“. Dar imediat continuă : „Tot ce se poate cere, de la cel ce introduce [...] expresii care trec peste nivelul conversațiilor de rînd, este să le precizeze mai înainte înțelesul. Odată înțelesul bine precizat, întrebuințarea este îndreptățită, și tocmai partea cea mai importantă a discuțiilor științifice, etice, *estetice* (s.n.) ar fi de-a dreptul imposibilă, dacă limbajul ar fi osîndit să se restrîngă în cercul «cuvintelor noastre» de rînd.“ Cel de al doilea ar putea fi revendicat ca „patronul“ spiritual direct al acestui *Dicționar*. Căci iată ce scrie în *Ceva despre clasicism și romantism* (1888) : „Clasicism, romantism, realism, idealism, naționalism, documente omenești, iată cuvinte cari se repetă mereu cînd e vorba de literatură, cari se aruncă cu duiumul în orice foileton literar. Dar veșnica repetare a acestor cuvinte nu dovedește de fel că ele sînt pricepute lămurit, ba dimpotrivă, nu numai în public, dar chiar între cei ce se îndeletnicesc cu literatura, domnește cea mai mare neînțelegere în privința acestor numeroși termeni literari.“ Alții, precum H. Sanielevici, în *Școli și genuri literare*, va prinde pe același C. Dobrogeanu-Gherea în... flagrant delict de confuzie : „Vrînd să limpezească lucrurile, d. Gherea adoptă definițiuni care... măresc confuzia. Shakespeare este după d-sa naturalist, iar cuvîntul naturalist îl întrebuințează aiurea în înțelesul de clasic.“ Și așa mai departe, din aproape, mai în aproape, pînă în epoca actuală...

Faptul că spirite dintre cele mai serioase și acute continuă să pună și să reformuleze *aceeași* problemă, în termeni cvasi-identici, dovedește pînă la evidență că aproximația și confuzia conceptelor continuă să fie o mare și tristă realitate, cu neputință de escamotat sau ironizat jurnalistic. Reluînd pe H. Massis,

M. Ralea „cere, cu dreptate, în vederea oricărei reforme intelectuale, în vederea unui început de ordonare și exprimare, o afirmare a semnificației vorbelor, care au încetat demult să mai corespundă unui conținut stabil". G. Călinescu abundă în clarificări de termeni literari, în mai toată opera sa, de la *Istoria literaturii române* la *Cronicile optimistului* și de la *Opera lui Mihai Eminescu* la *Principii de estetică*. Multe demonstrații au un caracter polemic sau publicistic, altele însă se bucură de o serioasă infrastructură și de o motivare teoretică superioară. Nu vedem cum s-ar scrie articole despre *biografie, lirism, poezie, realism* (pentru a lua doar patru exemple) fără referințe directe (pro sau contra) la textele călinesciene. În consens cu o întreagă direcție a studiilor literare actuale internaționale, asupra căreia vom reveni, Tudor Vianu se ocupă și el de *Formarea și transformarea termenilor de istorie literară* (1960). Punctul său de vedere este următorul : „Fără a socoti confuzia în terminologie drept singura piedică pusă în calea investigațiilor spiritului, este totuși evident că limpezirea noțiunilor și a termenilor care le exprimă contribuie mult la succesul cercetării științifice". Dintre criticii și esteticienii noștri moderni, Tudor Vianu este primul care și-a dat seama de necesitatea unui astfel de *Dicționar*, la care începuse, de altfel, să lucreze încă înainte de 1940. Unele articole au și fost publicate în revista *Simetria* (*Admirație, Formă, Gogenos și Gignomenon* etc.), care inițiază o adevărată rubrică („Dicționar"), alimentată și de alți autori, îndeosebi de animatorul publicației, arhitectul G. M. Cantacuzino. A nu sublinia aceste merite de precursori direcți ni se pare o inadvertență. Și Vladimir Streinu pledează, în 1966, pentru *Dicționarul criticii literare*, „cum nu se poate mai binevenit". „Critica dobîndește sau tinde să dobîndească un vocabular tot atît de clar ca și ideologia care îl originează." [17] Teză, poate, excesivă. Nu însă și rațiunea sa interioară, tot mai insistent reafirmată, pentru bune și binecuvîntate motive : cultura română a ajuns la stadiul conștiinței de sine, depline, dar și a crizei vocabularului său literar și estetic și a necesității de a o depăși.

Momente de luciditate, de oarecare frecvență, pot fi semnalate și în rîndurile generației „tinere", unde spirite foarte diverse se pronunță în același sens : poeți (Nichita Stănescu),

cronicari literari, cercetători și istorici literari, critici (Matei Călinescu). Ultimul este cum nu se poate mai categoric :

„Mă izbește din ce în ce mai des — și în ochii mei fenomenul a luat proporții alarmante — disprețul pe care-l manifestă o largă parte din critica literară actuală, față de termenii cu care operează".

Nemulțumirea transpiră, ici și colo, și în ultimele discuții, „anchete", și „mese rotunde" consacrate criticii. Dar adevărata îngrijorare este produsă de inconsistența, discontinuitatea și ritmul lent de finalizare al unor *Dicționare*, fie și de o cu totul altă concepție decît a noastră. Un proiect din 1961, pornit cu stîngul, abandonat, reluat de o altă echipă, a dat abia în 1970 un așa-numit *Dicționar de terminologie literară*, de o ținută, orientare și documentare cu totul necorespunzătoare. Tot în 1970 s-a anunțat un vast *Dicționar de estetică generală* („circa 1 000 de articole"), inițiat de „cadre didactice de la catedrele de specialitate și cercetători din Institutul de filozofie al Academiei", din care au început să apară, în revista *Astra*, o serie de articole din zona „literaturii și artei moderne". [18] Este prematur a formula o judecată globală, însă din fișele publicate par să se desprindă lipsurile inevitabile, am spune „clasice", tipice tuturor lucrărilor de acest gen, produse prin colaborare : lipsă de concepție și redactare unitare, inegalitate calitativă, caracter schematic rezumativ, spirit predominant informativ și, mai ales, necritic. Volumul în totalitate, de apariție recentă (oct. 1972), confirmă în linii mari aceeași impresie.

Punctul nostru de vedere (și de plecare) este diferit : experiența unui astfel de „dicționar" nu poate fi fecundă, creatoare, decît dacă atacă frontal și unitar (fie și cu riscul ratării) *întreaga* sferă a ideilor literare, într-un spirit declarat „enciclopedic", printr-un efort metodic, programat, de integrare și totalizare. Acest tip de proiect, care n-a scăpat total atenției [19], se înscrie în felul său — am îndrăzni să afirmăm — și unor afinități și virtualități ale culturii române, unde există un anume filon „enciclopedic", încă insuficient definit, explorat, exploatat și mai ales continuat. [20]

IV. *Sinteza* constituie, oricînd și oriunde, o aspirație fundamentală a spiritului, pe care tendințele moderne de specializare nici nu trebuie, nici nu pot — teoretic și practic — s-o ignore. De altfel, încă din secolul al XVIII-lea, polarizarea

devine evidentă : cu cît progresele analitice sînt mai evidente şi masa cunoştinţelor înregistrează o creştere vertiginoasă, care atinge în secolul nostru proporţii de-a dreptul monstruoase, cu atît, la celălalt pol, devine mai acută necesitatea centralizării, sistematizării şi indexării datelor cunoaşterii, în vederea însumării şi sintetizării. Dovadă, enormul efort bibliografic şi documentarist al epocii noastre, spiritul de *digests* şi *abstracts*, de cooperare şi confruntare ştiinţifică pe scară internaţională, pe diverse trepte de tehnicizare şi coordonare : colocvii, congrese, centre colective de sinteză, o gamă considerabilă de „enciclopedii", „colecţii" şi „tratate", realizate — toate — prin colaborare, dar subsumate aceluiaşi obiectiv esenţial : sintetizarea „stării actuale" a unei probleme, examenul global, de la cea mai înaltă, completă şi calificată perspectivă documentară şi critică.

1. Studiul sistematic al ideilor literare se înscrie în această *tradiţie „enciclopedică"*, interpretată în felul nostru şi de la nivelul actual, dar cu o profundă stimă pentru toţi pionierii şi exploratorii anteriori, mai mult sau mai puţin specializaţi, a căror experienţă înţelege s-o integreze şi, pe cît ne este cu putinţă, în noile condiţii, s-o ducă mai departe. „Patronii" noştri sînt deci de două categorii : enciclopediştii de tipul Bayle, Voltaire, Chambers, D'Alembert, Diderot şi ceilalţi, care s-au ocupat în mod incidental, deşi adesea cu mare profunzime, de conceptele literare, în cadrul unor *Dicţionare* şi *Enciclopedii* generale (amintite nu o dată în aparatul critic al acestui *Dicţionar)* şi precursorii direcţi, autori de dicţionare estetico-literare specializate, proiect conceput (se pare) pentru întîia dată în cadrul Academiei franceze. Marele său dicţionar nu include iniţial „termenii de artă şi ştiinţă". Dar această lacună devine repede evidentă şi un supliment, în două volume, apare în 1694, în acelaşi timp cu *Dicţionarul* de bază. El este opera lui Thomas Corneille, dramaturg mediocru, net inferior fratelui său, dar literat cu iniţiativă ce se va dovedi fecundă.

În secolul al XVIII-lea explozia spiritului enciclopedic determină, într-o primă fază, cuprinderea nediferenţiată şi extensivă a problemelor literare, în cadrul marilor lucrări amintite. Dar, spre sfîrşitul său, sub presiunea noilor obiective şi exigenţe ale criticii, esteticii şi erudiţiei literare, încep să prindă contur primele lucrări într-adevăr citabile în ordinea preocupărilor

noastre : la sfîrșitul lucrării *Elements of Criticism* (1762), H. Home introduce un *Appendix*, o listă de *Termeni definiți sau explicați*, tradiție care continuă și azi în critica engleză. Tratatul lui J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1792), este organizat în formă de „enciclopedie", pe articole dispuse alfabetic. Toate noțiunile din sfera *Dichtkunst, Schauspielkunst, Redendekunst* sînt efectiv „literare", în sensul nostru. Notabile, cam indigeste, dar erudite, consultabile și azi, în unele detalii, sînt și cele două lexicoane ale lui J. Chr. Th. Ernesti, *Lexiconum technologiae graecorum rhetoricae* (1795) și *Lexiconum technologiae latinorum rhetoricae* (1797). Cine le mai deschide ? Evident, doar erudiții, al căror teritoriu se restrînge vertiginos, asemenea unei *peau de chagrin*. Și totuși spiritul de clarificare, ordonare și sintetizare, rămîne viabil. El irupe mereu, în cele mai neașteptate contexte.

Ulterior, în secolul al XIX-lea, definirea ideilor literare cade pe mîna marilor lexicografi de tip Littré și Larousse, care le impun o aliniere, descărnare și disciplinare strict pozitiviste. De unde, necesitatea emancipării, delimitării unei sfere specifice și, mai ales, a racordării la nivelul „modern" al concepțiilor literare, chiar dacă neratificate academic. Doar două exemple : un *Lexique des termes d'art* (1884), de un Jules Adeline, se ocupă de „limba specială, limba tehnică, ignorată în mod inevitabil de profani", plină de „expresii tehnice, al căror sens îl ghicim, dar pe care ezităm să-l precizăm în mod exact". Limbajul uzual — se menționează — nu face excepție de la această confuzie. Și mai notabilă este o inițiativă de evidentă „avangardă", amestec de manifest și voință a rigorii terminologice, cu punct de plecare într-o bună intuiție : nu poți lansa și impune idei noi, de „șoc", fără a le defini în prealabil cu toată claritatea posibilă. În felul acesta s-a născut un *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* de Paul Adam și Felix Fénéon (1888), care-și propune să clarifice toți „termenii ciudați puși în circulație" de „decadenți" și „simboliști", confruntați cu o pretinsă „dificultate periculoasă a lecturii pentru cine nu este inițiat în prestigiul ermetic al vocabulelor". De aceea, „ni se pare oportună publicarea unui glosar capabil să risipească neînțelegerea și să simplifice inițierea", să indice „semnificația precisă a tuturor termenilor rari neîntîlniți în lexicoanele obișnuite". Program întru totul

legitim, sortit să rămînă pînă azi, dacă nu de „avangardă", oricum marginal, aproape periferic. Doar că în cazul în speță „centrul" se mută la „periferie" și „periferia" devine, de fapt, adevăratul „centru". [21]

2. Dincolo de toate dificultățile întreprinderii și de concepția, după noi, greșită, propusă ori adoptată pentru soluționarea unei astfel de probleme cruciale, *situația actuală* rămîne dintre cele mai curioase. Pentru cine a urmărit-o îndeaproape și din interior, patru constatări elementare se impun de la sine :

a) Recunoașterea unanimă în cercurile savante a utilității unui „vocabular tehnic comun al studiilor literare", comparabil cu *Vocabulaire de la philosophie* de André Lalande (ediția originală, în fascicole, datează din 1902—1923), referința cea mai frecventă și mai... nostalgică ;

b) Nerealizarea, ca să nu spunem ratarea proiectelor ciclopice, grandioase, concepute prin colaborare cosmopolită, și sub egida unor asociații internaționale ;

c) Frecvența relativă a unor lucrări de dimensiuni mici sau medii, cu obiective limitate, de calitate foarte inegală, dar care au cel puțin meritul că există, pot fi consultate, oferă un reper sau un anumit punct de plecare ;

d) Redescoperirea periodică a problemei terminologiei literare, în multe din studiile, eseurile și sintezele criticii literare moderne, constrînse la precizări, analize și definiții terminologice, prin însuși mecanismul interior al demonstrației și construcției critice. Trebuie să menționăm că la această categorie de lucrări aderă și încercarea noastră.

În mod inevitabil, ea întîlnește și încearcă să realizeze, după o metodă proprie, și cele mai multe dintre obiectivele și programele elaborate de societățile științifice, istoria literară tradițională (comparată, universală) și istoria ideilor, disciplină de mari perspective. Pentru a începe cu acest domeniu, este evident că analiza oricăror idei literare implică studiul istoric, înregistrarea succesivă a tuturor deplasărilor semantice esențiale, a căror cauzalitate o trece pe seama cercetărilor specializate. În domeniul „comparat", iarăși, nu se poate face în nici un caz abstracție de accepțiile specific-naționale ale conceptelor generale, care cunosc nuanțări și distorsiuni tocmai prin această integrare în diferite contexte particulare. Analiza aplicată, pe

texte, a conceptelor literare (*imitația*, de pildă) scoate în evidență, la rîndul său, nu rareori, situații literare nebănuite, neidentificate anterior, care, pentru a fi definite cu claritate, impun găsirea și adoptarea unor termeni noi. De unde recunoașterea deschisă a unui proces nu numai de analiză, dar și de invenție terminologică, de natură să recupereze și, în același timp, să depășească limbajul studiilor literare tradiționale. Într-un sens, tocmai astfel de analize tehnice devin și cele mai semnificative din punctul nostru de vedere. Ele demonstrează pe viu, în mod aplicat, necesitatea obiectivă a reevaluării și creației de noi idei și definiții literare. [22]

3. A discuta *concepția* tuturor *dicționarelor literare* publicate nu stă în intenția noastră din două motive : nu toate ne-au fost accesibile, dar am consultat un număr îndeajuns de mare de astfel de lucrări ca să ne dăm seama de caracterele lor esențiale și, mai ales, de tipurile existente. Sub raport pur descriptiv, obținem următoarea schemă de orientare :

a) O primă categorie, de tot elementară, aparține *glosarelor*, într-una sau mai multe limbi de circulație (cazul, în special, al contribuțiilor anglo-saxone). Definițiile acestui gen de „vocabulare" au un caracter predominant personal, apodictic (inevitabil dogmatic), neanalitic. Scopul esențial este „inițierea" la un nivel mediu sau sub-mediu, în spirit și stil predominant didactic. De altfel, mai toate sînt de tipul *handbook*, de consultare facilă, expeditivă. Foarte rar se dau referințe bibliografice și atunci sumare, sporadice. [23]

b) Pe o treaptă imediat superioară (cazul lucrărilor germane și italiene) apare un început de sistematizare și de proces analitic, deci critic, prin disocierea și fixarea sensurilor esențiale în interiorul noțiunilor centrale. În cazul lexicoanelor germane, definițiile tind să se repete, uneori textual, ceea ce asigură o anume stabilitate și convergență, la antipodul dicționarelor americane, unde domnește o mare fantezie a formulărilor. Referințele și citatele sînt totdeauna unilaterale (anglo-saxone, germane, sau italiene), după naționalitatea și sfera de preocupări ale autorilor. Indicațiile bibliografice apar cu regularitate, uneori dezvoltate, aduse la zi, prin reeditări succesive. Dacă prima categorie are o valoare aproape exclusiv „documentară", cea de a doua dă un început de orientare, fie și în pilule. [24]

c) O serie de opere masive, de tip enciclopedic (nu prea numeroase) se apropie, întrucîtva, de intențiile noastre. Articolele adoptă un caracter monografic, de dimensiuni variate, multe la limita studiilor de referință. Opere de colaborare și coordonare, aceste tomuri poartă în mod inevitabil amprenta iscăliturii, competenței și personalității fiecărui autor. De unde o evidentă inegalitate, compensată prin materiale sau citate mai puțin accesibile. O dificultate stă și în faptul că articolele de estetică literară sînt intercalate (și oarecum strivite) de abundența capitolelor de critică și istorie literară, net predominante. Parcurgerea unor astfel de texte este, totuși, de multe ori revelatoare pentru „stadiul actual al chestiunii", la nivelul criticii și erudiției universitare occidentale. [25]

d) Afinitățile noastre merg, mai curînd, spre al patrulea tip, realizat, la drept vorbind, doar de o singură lucrare : *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* de Henri Morier (1961), în curs de amplificare și reorganizare. Articolele adoptă o metodă unitară, exprimă rezultatele unor cercetări proprii, propun soluții și definiții personale, într-un spirit de rigoare, erudiție și de laborator. Ținuta este, indiscutabil, superioară, orientată spre exhaustiv și demonstrație metodică. [26] Deosebirile, am spune în favoarea „noastră", decurg din obiective, metodă și stil. Punctul nostru de vedere nu este „retoric", ci „estetic" ; metoda nu este pozitivist-scientistă, ci „critică" ; stilul elimină expozeul savant, tonul de memoriu academic, în favoarea unei dezbateri de idei, în același timp „strînse" și „eseistice" (măcar în intenție). Dar rămînem partizanii hotărîți ai investigației — pe cît posibil — integrale, dintr-un unghi personal, ferit de improvizație și locvacitate. Ceea ce a impus controlul constant, în cazul conceptelor dificile, controversate, ca și al termenilor de mare specialitate, prin dicționare de înaltă tehnicitate (filozofică, psihologică sau filologică). Consultarea unor enciclopedii de citate s-a dovedit și ea, uneori, utilă. [27]

Pornit cu cele mai bune intenții, dar deocamdată decepționant ca ritm de realizare, este proiectul unui vast *Dictionnaire international des termes littéraires*, trecut prin mai multe faze, animat în cele din urmă de Robert Escarpit, cu care ne întîlnim în unele intenții și ne despărțim în altele. Astfel, dintre cele patru categorii de cuvinte (noțiuni literare) înregistrate de

acest dicționar : *cuvinte-probleme* (formalism, realism etc.), *cuvinte-eseuri*, cu conținut semantic bogat (carte, ediție etc.), *cuvinte-notițe* (simple definiții) și *cuvinte naționale* (exotice, de tip *Haikai* și — din perspectivă occidentală — chiar și *colindă, doină* și *dor*), noi nu reținem decît primele două : *cuvintele-probleme* și *cuvintele-eseuri*, pe care le asociem și le discutăm după un plan total diferit. Proiectul Escarpit propune următoarea schemă, de tip lexicografic-enciclopedic : 1. Studiul etimologic al termenului ; 2. Analiza semantică și istorică 3. Echivalențele lingvistice în diferite limbi de circulație ; 4. Articolul propriu-zis, care analizează și documentează conceptul articolului, în stil de „referat" sau „expunere de motive". Noi renunțăm la etimologii (afară de cazurile cînd explică sau ilustrează sensul unor nuanțe fundamentale) și la echivalențele lingvistice internaționale, introducînd analiza semantică și istorică chiar în corpul articolului, desfășurat după o metodă unitară și personală, despre care vom da toate lămuririle.

Ceea ce constatăm, în această fază, este doar stagnarea unei întreprinderi, unde alături de N. I. Popa (coordonatorul literei *L*), este implicat (în calitate de colaborator) și autorul acestor rînduri. La al VI-lea Congres al *A.I.L.C.* de la Bordeaux (31 august-5 septembrie 1970), organizatorii n-au putut prezenta decît macheta xerografiată în... trei exemplare a literei *L*. Rapoartele, explicațiile și, mai ales, metoda de lucru preconizată (foarte complicată, cu numeroase consultații prealabile internaționale, referate și contrareferate, comisii și subcomisii etc.) ne-au convins la fața locului că, fără o simplificare și un impuls foarte energic, lucrarea este sortită unui fiasco iremediabil. De altfel, aproape o treime din termeni, deși lista definitivă a fost stabilită și publicată încă din 1964, nu fusese ocupată sau contractată, în mod ferm, nici măcar în 1970. De unde se deduce că spiritul adevăratei cooperări internaționale lipsește în acest domeniu, unde funcționează (ca și în alte sfere, de altfel) legea minimului efort : tocmai articolele cele mai aride și dificile n-au fost... acoperite.[28] În astfel de condiții, a ne arăta prea severi față de alte proiecte și inițiative, nici acestea duse pînă la capăt : franceze (*Vocabularul*, poate cel mai serios și mai bine gîndit dintre toate, publicat în *Revue d'esthétique*, începînd din 1964), poloneze (materiale din *Dicționarul genurilor literare*, 1968), sau sovietice (instituirea, în 1961, a Comisiei pentru termino-

logie în vederea *Dicționarului științific al termenilor din domeniul teoriei literaturii)* ar fi excesiv. [29]

4. Punctele esențiale de *divergență* față de *toate* tipurile de dicționare trecute în revistă pot fi sintetizate astfel :

a) O *deschidere* mai accentuată în direcția conceptelor moderne, încă neratificate, și deci neintroduse în proiectele sau lucrările existente (din J. T. Shipley lipsesc articolele : *avangardă, autenticitate, formalism, istorie literară, istoria ideilor, modern, modernism* etc. ; din lista A.I.L.C. : *antiliteratură, epic, literaritate, modern, modernism, scriitură* etc.). S-ar putea — și uneori chiar așa se întîmplă — ca unele din ideile menționate să apară ca subdiviziuni în alte articole. Dar lipsa unei decupări riguroase și a accentului pus pe o serie întreagă de concepte fundamentale actuale ni se pare, oricum, o lacună ;

b) Introducerea unei *metode unitare*, într-un domeniu unde predomină lipsa unei „chei a voinței organizatoare“ [30], începînd cu adoptarea unei perspective estetice unice și stabile pentru toate „ideile“, de la A la Z. Cît timp se îngăduie fiecărui autor de articol să trateze tema exclusiv din perspectiva sa și numai cu mijloacele sale (situație inevitabilă oricărei opere de colaborare), ba chiar se face „teoria“ libertății integrale de abordare, eclectismul, contradicțiile, absența coordonării interioare devin inevitabile. Ceea ce predomină în mai toate dicționarele existente, elaborate în special de istorici literari și comparatiști de tip pozitivist, este obiectivismul, centralizarea de date la limita compilației și a pseudosintezei. Programul, baza teoretică sînt cu desăvîrșire absente, sau sînt interpretate în sensuri foarte diferite. O adevărată discuție și analiză de idei lipsește. Pentru a nu mai aminti de inegalitatea calitativă chiar a articolelor pozitiviste, sau neopozitiviste, care formează fondul de bază ;

c) Părăsirea și combaterea sistematică a oricărui *dogmatism* sau *oficializări* a definițiilor, „doctrină“ apărată în special de J. Hankiss [31], latentă și azi în toate discuțiile terminologice desfășurate în cadrul unor instituții sau asociații internaționale, recunoscute sau acceptate ca *forum* suprem al disciplinei. Fără a cultiva cîtuși de puțin relativismul integral, noi optăm deschis pentru soluția și definiția analitic-științifică, într-o formulare „personală“, care poartă — cu toate riscurile — „semnătura“ unui program și a unei concepții. Nu numai că

nu îmbrățișăm obiectivismul și spiritul oficializării dogmatice, dar îl combatem prin întreaga noastră metodă, concepută dintr-o perspectivă fundamental critică ;

d) Adoptarea formulei *Dicționarului* ne convine, totuși, din mai multe motive. „Revoluțiile" cele mai profunde (ideologice și estetice) se reflectă cu regularitate în vocabular și dicționare, în formulări și definiții. Prin disciplina sa alfabetică, *Dicționarul* ne îngăduie (și ne constrînge în același timp) la investigația globală și enciclopedică de care am amintit. În sfîrșit, în spiritul adevăratului enciclopedism critic, *Dicționarul* constituie un cadru și o metodă convențională de a ne exprima propriile idei, prin confruntare și sedimentare sistematică. Pe parcursul analizei, ne depășim întrebările, neclaritățile, combatem erorile, propunem soluțiile care ne convin etc. Deci, nu operă de „referință" sau „erudiție", decît în subsidiar, ci o experiență și o tentativă (nu chiar total aventuroasă) a unei „noi" forme de critică, pe un substrat de idei literare investigate orizontal și vertical. Operația constituie, dacă vreți, pe o anume latură, și o „tehnică" de a înlătura idei vechi și de a propune altele noi. Unele din *Promenades littéraires* și *philosophiques* ale lui Remy de Gourmont, o lucrare ca *Vocabulaire esthétique* de Roger Caillois [32] (1946), dintre exemplele moderne, pot da și mai bune indicații, prin comparație, despre intențiile noastre. Întrebarea asupra sensului ideilor constituie, de fapt, doar un punct de plecare, un „pretext", pentru o reflexie tot mai insistentă despre critică, istoria și esența literaturii, într-o perspectivă unitară, care tinde să se instituie și să se comunice progresiv, pe parcursul elaborării, în spirale tot mai largi și mai înalte.

V. Intervine, în sfîrșit, cu o mare putere de orientare și constrîngere, alături de toate necesitățile subiective, intelectuale și general-culturale amintite, *orientarea literaturii moderne*, care tinde să devină tot mai mult o „problemă", o meditație și o dezbatere de idei literare. Nu este vorba de a reduce literatura doar la condiția sa teoretică, ci de a ne supune, prin aderență obiectivă și organică, la o stare de fapt, de netăgăduit : literatura modernă se caracterizează printr-o puternică tendință introspectivă, reflexivă, autoanalitică. Scriitorii, deveniți eseiști, comentatori ai propriei opere, fac reflexii sistematice sau intermitente (dar totdeauna angajate) asupra limba-

jului, comunicării literare, posibilității, tehnicii și limitelor sale. Totdeauna literatura a avut o conștiință estetică, latentă sau declarată. Dar în epoca actuală intelectualizarea și teoretizarea se dovedesc atît de vertiginoase, insistente și explicite, încît literatura nu mai poate fi concepută și, mai ales, înțeleasă în afara proiectului și programului său estetic, a cărui diversificare cunoaște proporții enorme, la limita pulverizării. Literatura clasică era subordonată doar cîtorva concepte-cheie, reductibile în fond la unul singur : clasicismul. Literatura modernă, în schimb, cunoaște o mare varietate de direcții, curente, programe, teorii, cu neputință de simplificat și de redus la unitate. De unde, necesitatea unei cît mai cuprinzătoare orientări teoretice marxist-leniniste și acuități sporite pentru întreg fondul de concepte estetice, latente sau explicite, al literaturii.

1. Convertirea progresivă a literaturii într-o reflexie de mari proporții asupra condiției și tehnicii sale nu constituie numai o observație a criticilor, ci și a scriitorilor, care devin tot mai mult „critici", mai întîi ai propriei opere, apoi ai literaturii, în spirit profesional. Fenomenul este consubstanțial lucidității moderne, distanțării creatoare de propriul său obiect, atitudine transformată într-o continuă întrebare, „experiență" și justificare. Creatorul modern se caută explicîndu-se și se explică analizîndu-se. La Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot, Paul Valéry, André Gide, la J.-P. Sartre, pentru a nu mai aminti de *întreaga* avangardă, programatică și teoretică prin însăși rațiunea sa de a fi, întîlnim mereu aceeași poziție și idee centrală : literatura ca gest intelectual, care și-a surprins și dezvăluit mecanismul, în plină epocă de reflexivitate, elucidare și demistificare a procedeelor folosite. „Versurile mele — declară Paul Valéry — n-au pentru mine alt sens decît a-mi sugera reflexii despre poet." Literatura a spus totul ; nu-i mai rămîne — observă Maurice Blanchot — decît să „se spună pe sine", să vorbească despre ea însăși, să se realizeze gîndindu-se doar la modul de „a se scrie". Într-o formă întrucîtva paradoxală, sînt trase ultimele consecințe ale lucidității creației (v. *Creația*, 2, c) ; verificării posibilității de a inventa și articula un univers autonom ; transformării inevitabile a mijlocului în scop ; proiectului — în propria sa finalitate ; programului — într-o operă ca program. La ce servesc teoriile literare ? Evident — ni se răspunde din diferite direcții convergente — pentru a face

chiar *în* și *prin* actul desfășurării teoretice, o carte, o construcție alternativă și echivalentă creației. Intervin, într-o mare măsură, și necesitățile defensive sau propagandistice ale literaturii moderne, constrînsă la controversă, polemică, explicare, la autoconvingere și consolidare interioară, prin verificare și argumentare continuă. De unde, o avalanșă de prefețe, glose, manifeste, contramanifeste, „caiete de exerciții și studii", jurnale de creație, scrisori deschise, confesiuni, interviuri, fenomen foarte caracteristic mentalității literare moderne. (Genul apare și la noi : *Caietele Princepelui* de Eugen Barbu.) Dar hotărîtor este procesul de teoretizare a literaturii, ca instrument de cunoaștere, metodă de autocontrol și realizare de sine. Însemnată sau măcar profund semnificativă este nu *calitatea* propriu-zisă a ideilor enunțate despre poezie, ci impulsul reflexiv — în sine — al poeților. Creația și definiția creației au devenit inseparabile. Între operă și teorie nu se mai poate face nici o distincție netă și determinantă.[33] Evenimentul are implicații critice esențiale.

Apariția operelor inclasificabile, semiteoretice, semipoetice, a „poetului" dublat de „critic", transformă literatura într-un adevărat act critic. Fenomen incontestabil : critica invadează literatura, se contopește cu ea, îi dă un nou sens și o nouă dimensiune, dezvoltare enormă, care-i „dublează" raza de acțiune. Într-adevăr : opera continuă să se dezvăluie, să-și deschidă semnificațiile latente prin lectură și interpretare critică, funcția permanentă și fundamentală a oricărei critici. Dar — în același timp — devenind ea însăși „literatură critică", se vede constrînsă, într-o măsură egală, la meditația și investigația propriului său obiect, care în același timp o justifică și o instituie. Critica devine, deci, un punct central de convergență și de interferență a două planuri, un loc geometric în care literatura trece în critică și critica în literatură, limbajul prim (textul-obiect) și limbajul secund (critica-subiect) suprapunîndu-se pînă la identitate. De unde un schimb reciproc și permanent de sugestii, asociații, disociații, analize și sinteze, în cadrul căruia opera, lectura și reflexia critică formează o totalitate indisolubilă, o unitate organică indisociabilă.

2. Întreg acest proces obligă critica la un foarte serios efort de reconversiune, la o modificare structurală a programului și metodei sale. În măsura în care este nevoită sau înțe-

lege să rămînă numai „critică" — prin adoptarea unei atitudini de reflectare, investigare și valorificare obiectivată a derivatului său („critica — literatură") — critica este *obligată* să se transforme *ipso facto* într-o critică predominant teoretică, de un tip special. Dacă literatura modernă tinde tot mai mult să se afirme drept conștiință „critică" (programatică, estetică, „experimentală" etc.), critica ideilor literare devine în mod necesar (față de momentul interior al literaturii) cea mai actuală activitate critică, singura formă de critică pertinentă și integral adecvată vocației teoretice și problematice a literaturii moderne. *Critica criticii* devine în felul acesta nu numai posibilă, dar și obligatorie, în sensul total al cuvîntului : *critică a conștiinței critice a literaturii.* [34]

Niciodată nu s-a putut face critică decît prin raportare la concepte, într-o perspectivă estetică infuză sau explicită. Dar, în epoca noastră, literatura însăși constrînge critica la acest regim teoretic. Ceea ce în trecut constituie doar o perspectivă exterioară, din afara literaturii, reprezintă la faza actuală o determinare funcțională, din interiorul literaturii. De aici și „explozia" critică actuală (cu premise în abundența, încă de pe atunci în creștere — și pentru unii profund iritantă — a comentariilor publicisticii secolului al XVIII-lea), pe care Baudelaire, Mallarmé, Proudhon și mai ales Lautréamont au presimțit-o din plin. Ultimul constată sarcastic *(Poésies,* II, 1870) : „Judecățile despre poezie au mai mare valoare decît poezia. Ele sînt filozofia poeziei. Filozofia, astfel înțeleasă, înglobează poezia. Poezia nu se va putea lipsi de filozofie. Filozofia nu se va putea lipsi de poezie." Teoriile lui Wilde, din *The Critic as Artist* (1880), mai ales : „Cea mai modernă formă de creație" — critica ; „facultatea critică" a creației ; este mult mai greu să vorbești despre literatură decît s-o faci ; și — în special — profeția : „viitorul aparține criticii" se dovedesc de o intuiție excepțională, de o rară putere de anticipare. [35]

În ultimele decenii critica a parcurs, fără îndoială, una din cele mai importante perioade ale istoriei sale. Ceea ce la Wilde, la alții, părea un paradox sau o utopie estetă, epoca noastră a realizat-o din plin : critica literară a devenit un gen autonom, cu tendințe hipertrofice, pe punctul — cum subliniam mai sus — de a „înghiți" întreaga literatură. Critica și-a impus tot mai mult obiectivele, metoda, stilul specific și a izbutit

în cele din urmă să fie citită și pentru ea însăși și, foarte adesea, *numai* pentru ea însăși. Citim critică, așa cum citim poezii sau romane : pentru plăcerea construcției, subtilitatea analizei, unghiul de percepție, punctul său de vedere. Progresul este enorm și marea evoluție intelectuală a publicului i-a dat un și mai puternic impuls. Epoca noastră a descoperit această nouă voluptate, literară și în același timp paraliterară : *Critica* scrisă cu majusculă, în cadrul căreia *critica ideilor literare* constituie cea mai nouă și mai fecundă ipostază.

Nu numai că nu poate fi vorba, cum s-a afirmat uneori, de o „perversiune" sau „alterare" a instinctului creației, de o „sterilizare" literară, prin hipercriticism, ci de o evoluție întru totul normală, pe care încă Taine o explicase, la timpul său, prin efectele progresului intelectual : „Specificul culturii este de a depăși din ce în ce mai mult imaginile în favoarea ideilor". „Sub presiunea neîncetată a educației, reflexiei, științei, viziunea primitivă se deformează și tinde să se descompună pentru a face loc ideilor goale, cuvintelor bine clasate, unui gen de algebră. Evoluția spiritului merge în direcția raționamentului pur." Revenirea la imagini implică un efort suplimentar, tot mai dificil, de plasticizare.[36]

În sfîrșit, dacă critica literară are o bază teoretică — și trebuie să dai dovadă de totală derută și incompetență să pretinzi contrarul —, dacă „ideea" orientează și încadrează orice formă de critică literară, critica ideilor literare devine o condiție de existență a *oricărei* critici „literare" posibile. Critica ideilor literare fixează repere, explorează, clarifică, face ordine în cîmpul conceptual al criticii literare, îi precizează cadrul teoretic, îi dă orientarea fundamentală. În concluzie, ea rectifică, explică, nuanțează și recomandă toate criticile și conceptele-cheie. Cum poți să dai judecăți întemeiate despre o carte de epică, fără o edificare prealabilă asupra ideii de epică ? Nu este vorba, firește, de definiții dogmatice, *ne varietur*, ci de experiența și stăpînirea intelectuală a obiectului supus analizei. Refuzul conceptului aruncă analiza critică în aproximativ, empiric și inconsistent. „Impresia" adevăratei critici literare este totdeauna conceptualizată. În măsura în care, în critică, ideea precede senzația sau impresia, această formă de critică se situează la avangarda oricărei critici existente.

Noua situare a criticii față de literatură pune din plin problema raportului dintre literatură și fondul său ideologic, unul din postulatele noastre de bază (v. *Ideologia și literatura*, vol. II). Relațiile sînt foarte complexe și ele merg de la acceptare la refuz, trecînd printr-o gamă întreagă de sublimări și modificări. În orice caz, poezia modernă face poezie nu numai cu „sentimentul" poeziei, ci și cu „ideea" poeziei, cu intenții deliberate, programatice, atît de evidente și de insistente, încît orice ignorare sau minimalizare a acestui aspect constituie un indiciu de totală opacitate. Dificultatea esențială este însă alta : deși problema a fost intuită și formulată, critica modernă n-a descoperit și n-a pus *încă* la punct o metodă adecvată de investigare a relațiilor dintre „literatură" și „idei", în speță „literare". O critică declarat și consecvent profesată, de *idei literare*, încă nu există, deși proiectul plutește în aer. Dovadă, între altele, interesul sporit pentru scriitorii și poeții care au fost și critici ; intensificarea studiilor despre „estetica" și „poetica" scriitorilor ; unele încercări de teoretizare în acest sens ; unele repertorii de „idei" stabilite pentru o serie de scriitori clasici (Montaigne), dar mai ales moderni (Simone de Beauvoir, André Malraux, Marcel Proust), în cadrul unei colecții : *Dictionnaire des idées dans les littératures occidentales* (The Hague-Paris, Mouton). De fapt, adevărații noștri precursori, pe această latură, sînt istoricii ideilor literare și, în sens larg, istoricii gîndirii estetice.

S-ar putea ridica întrebarea, nu lipsită de maliție, întrucît starea *actuală* a conștiinței literaturii noastre justifică un efort atît de considerabil, deși critica ideilor literare nu este deloc obligată să se restrîngă doar la teme românești. Faptul că, într-o monografie despre Macedonski, s-au putut scrie mai mult de o sută de pagini, întemeiate pe o documentare încă nevalorificată sau total inedită, *numai* despre ideile sale literare, dovedește din plin (dacă mai era nevoie) necesitatea unei astfel de anchete, care are un cîmp larg de explorare în față. Nimeni n-a scris *încă* o istorie critică, de sinteză, a conștiinței estetice românești, o istorie a conceptului românesc de literatură etc.. deși cercetări fragmentare pot fi, nu o dată, semnalate. Cît privește ultima generație de scriitori, mulți dintre ei remarcabili critici și eseiști (A. E. Baconsky, Matei Călinescu, Ștefan Aug. Doinaș, I. Negoițescu, Vasile Nicolescu, Petru Popescu etc.),

orientarea sa reflexivă, în sens modern, este evidentă. Este ceea ce o face, din punctul nostru de vedere, interesantă și stimabilă. Epoca noastră depășește stadiul scriitorului empiric, spontan, aintelectual, patriarhal, incult, care doar „scrie", fără conștiința ideologico-estetică superioară a „scrisului" său. Viitorul imediat previzibil al literaturii aparține scriitorului intelectual, cult, bine orientat teoretic, capabil de investigarea, stăpînirea și viziunea integrală (istorică și teoretică) a domeniului literar, la el acasă atît în poezie, roman, teatru, cît și în eseu. Criticul ideilor literare își declară adeziunea la *acest* tip de scriitor, a cărui existență condiționează și consolidează propria sa existență. [37]

VI. Aceasta fiindu-i geneza și motivarea, critica ideilor literare urmează să-și precizeze cu toată fermitatea *obiectul specific: ideea literară*, denumire convențională pentru totalitatea „fondului" sau conținutului teoretic (explicit sau latent) al literaturii, în una din determinările următoare, situate între două limite, de la simplitate și claritate, la complexitate și imanență indistinctă :

1. În forma sa cea mai elementară, întîlnim *noțiunea* sau *conceptul* literar, reprezentarea abstractă și generală, cu caracter estetic-literar, într-o accepție și utilizare pur nominală, în afara oricărei „idei" metafizice, simbolice, psihologice etc., chiar dacă reductibile prin abstractizare și generalizare la simple concepte. Tabla de materie a dicționarului, citită în întregime și în ordine alfabetică, dă o listă de astfel de cuvinte-idei, reduse la ultima expresie a purității logice : *actualitatea, antiliteratura, autenticitatea, avangarda* etc.

2. Pe treapta superioară — a expunerii discursive — conceptele literare se organizează în formă de : *principiu, definiție, judecată, program, proiect, problemă, teorie, concepție, doctrină, sistem literar.* La acest stadiu, ideea literară, în deplinătatea conștiinței și personalității sale, prezintă o serie de note caracteristice :

a) Sfera ideii literare se dovedește invariabil mai vastă decît a conceptelor din care este constituită, sau care o definesc ;

b) Explicația stă mai întîi în faptul că ideea literară anticipă și prefigurează conceptul respectiv, într-unul din stadiile anterioare : embrionar, fragmentar, sau potențial (ca vir-

tualitate integrală). Multe şi uneori chiar *toate* elementele esenţiale ale unui concept deplin cristalizat şi exprimat *(baroc, clasicism, originalitate, realism, romantism* etc.) apar, sînt formulate, au putere de circulaţie şi *înaintea* enunţării *expressis verbis* a conceptului corespunzător. Noi respingem orice „nominalism", în sensul că ideile literare, în formularea lor conceptuală, ar fi doar simple *nomina,* semne convenţionale pentru realităţi artistice sau echivalenţe teoretice neaderente, neconvergente şi nesolidare cu „eticheta" lor verbală, care le identifică şi le consacră. Ni se pare absurd să pretindem că n-au existat fenomene şi idei de *avangardă* şi *înaintea* apariţiei conceptului de „avangardă", idei şi fenomene *realiste,* definite şi percepute ca atare, şi *înaintea* primei folosiri textuale a conceptului de *realism* etc., urmată de toate consecinţele nominalizării : pătrundere în limbajul critic, acceptare în dicţionare, „oficializare" etc. Nu conceptul instituie ideea literară, ci ideea literară se instituie în concept, care doar fixează, clarifică şi potenţează un moment dintr-un lung proces de maturaţie estetico-literară. În caz contrar, ar trebui să admitem că *primul* autor al unui termen literar a creat *ex nihilo* întreaga realitate estetică-literară implicată, chiar dacă atestată şi definită parţial sau imperfect (perifrastic, prin sinonime etc.), în urmă cu sute de ani. O bună istorie a ideilor literare spulberă orice paradox de acest gen. Cu atît mai mult cu cît, chiar şi *după* apariţia conceptului, conţinutul continuă să se modifice. Sub eticheta *realismului* apar nu o dată noi determinări, la fel de precise sau vagi ca şi *înainte* de apariţia şi adoptarea conceptului. Acesta nu închide niciodată nici întreaga sa biografie, nici, cu atît mai puţin, a ideii, deoarece el mereu spune *altceva* (fie şi printr-o simplă nuanţă), deşi are aerul celei mai mari stabilităţi posibile ;

c) Ideea literară se prezintă observaţiei sub formă de „sistem", constituit dintr-un „nucleu", sensul său central, programatic („arhetipul" ideii), de maximă densitate şi potenţialitate semantică, şi o grupare de sensuri convergente, derivate, asociate sau marginale, tot mai elastice şi inevitabil interferente cu alte idei apropiate sau asociate. Caracterul „sistematic" al ideii implică organizarea, necesitatea interioară, tendinţa „modelării" în cadrul unei structuri (v. *Structura,* vol. III). Într-adevăr, ideea literară se desfăşoară (sau cel puţin se lasă

percepută cu maximă claritate și pertinență), după o „logică" proprie, imanentă, într-o deplină coerență și interdependentă a elementelor constitutive, grupate într-o constelație, care include, subordonează și se modifică progresiv prin integrare de noi elemente. Structura ideii literare are, deci, o dublă dimensiune : *sincronică* (procesul său ascultă de o logică interioară ; desfășurarea nu se produce decît într-o anume direcție, *dată*, inclusă în premise) și *diacronică* (totalitatea aluviunilor, achizițiilor, completărilor și nuanțărilor dobîndite pe parcurs, care îmbogățesc și rotunjesc permanent ideea). De unde ambiguitatea funciară a oricărei idei literare ca „structură" cu dublă vocație : schematică, universală și supraistorică, și totodată istorică, supusă unor condiționări și evoluții continui, posibile numai în interiorul unui anumit sistem capabil s-o disciplineze și s-o absoarbă ;

d) Ideea literară, prin caracterul său structural, are toate atributele specifice *operei* sau „creației". *Ideile sînt opere.* Ideea formei este cel puțin tot atît de valoroasă ca și forma ideii, invenția critico-estetică pe marginea unor opere la fel de „creatoare" ca și operele înseși. În caz contrar, ar fi cu neputință să acceptăm posibilitatea unei „creații" critice, estetice etc., calitativ egale punctului său de plecare, după principiul *artifex additus artifici*, „creație în interiorul creației", „operă de artă care are ca materie o altă operă de artă" etc. Omologia se produce la nivelul programului și mecanismului structural, nu al tehnicii sau mijloacelor. Ideea literară, ca atare, rămîne în orice împrejurare o formă spirituală independentă de activitatea și rezultatele practice de creație literară. Raportul poate fi de convergență sau divergență, de supra- sau subordonare, de ierarhizare inferioară sau superioară, dar nu de identitate. Se pot însă reține destule împrejurări cînd conștiința estetică se dovedește *superioară* realizării, cazul tuturor „avangardelor", mult mai interesante și creatoare sub raport teoretic (manifeste, programe, polemici etc.), decît pur literar. Privite în totalitate, conștiința și programul estetic al lui Macedonski depășesc în altitudine și intenționalitate estetică opera propriu-zisă. Se vorbește, uneori, de „poezia ideilor" (mitul viziunii creației inspirate, delirante, profetice, de ex.). În alte situații, ideea literară își găsește formula pregnantă într-o imagine („industrie ciudată" = poezia). În acest caz, critica ideilor literare reface dru-

mul invers al ideilor : de la idee (imagine uzată) spre imaginea vie, originară ;

e) Ideea literară constituie un vast *depozit și receptacol de semnificații,* o posibilitate permanentă de reformulare, printr-o continuă deplasare și amplificare semantică. Ideile literare sînt polivalente în cel mai deplin înțeles al cuvîntului. „Rezerva" lor de interpretări și reformulări este considerabilă. În jurul nucleului central vin să se asocieze, în valuri succesive, noi accepții și nuanțe. Totuși, ar fi o eroare să se creadă că această polisemie ar fi practic infinită, cît timp „istoria" ideii n-a luat încă sfîrșit. Ceea ce se observă la o privire mai atentă este, dimpotrivă, repetiția, revenirea unor definiții vechi în formule aparent inedite, longevitatea acelorași idei sub etichete verbale schimbate, în succesiune. Acest fenomen dă, totodată, posibilitatea constituirii și iluzia „istoriei" ideilor. Revoluțiile vocabularului nu sînt totdeauna și ale gîndirii estetice. Ceea ce se poate afirma cu certitudine este doar realitatea metamorfozei ideilor literare, practic și teoretic deschisă pe întreaga lor durată istorică. Terminologia critică atinge o mare varietate, cu toate virtuțile și viciile sale, încă de la sfîrșitul secolului al III-lea al erei noastre [38], și procesul continuă.

3. Situația se complică și mai mult în cazul *ideilor literare latente,* care prefigurează o anume conștiință estetică nedeclarată, lipsită de formulări explicite sau coordonate. Multe opere sau grupuri de opere literare au un centru teoretic de greutate și convergență, o idee nucleară ascunsă, scoasă la lumină de critica ideilor literare printr-o inevitabilă arheologie a conștiinței literare, săpată în straturi tot mai adînci. Alteori, există doar idei accidentale sau colaterale, neintegrabile unei viziuni unitare, dar importante, sortite unor dezvoltări viitoare, chiar dacă rămase în stadiu larvar, de unde urmează a fi recuperate. Există, deci, idei clare și totuși indistincte : cazul diferitelor forme de „gust" literar, premiselor teoretice ale creației, „poeticii" sau „conștiinței estetice" imanente, în sensul D-nei de Staël : „On se fait toujours la poétique de son talent", așazisei *Kunstwollen,* la stadiul său intuitiv, potențial. Frecvența (fenomen scos în lumină și de „postumele" lui Eminescu) conflictelor între *poetica* și *poezia* unui poet, a contradicțiilor dintre *proiectul* (estetic) al operei și *realizarea* operei, aduce noi dovezi în același sens. Michelangelo are un ideal *clasic,* căruia

nu-i spune însă niciodată „clasic". Chiar fără folosirea unui termen de opoziție (în speță „romantic"), a existat în secolul al XVIII-lea o clară tendință de respingere a conceptelor critice și poetice neoclasice, printr-o serie de argumente solidare.[39] Cum ar fi posibilă înțelegerea și interpretarea artei tradiționale, primitive (simbolice, mitologice), fără descifrarea determinărilor istorice, dar și a substratului său simbolic, mitic, arhetipic? Identificarea acestor idei literare interioare, difuze, dar active și coagulante — face parte în mod necesar din același program al criticii ideilor literare.

4. Bine definite sau numai latente, ideile literare realizează diferite grade de *generalitate* și *permanență*. Viața teoretică a literaturii tinde să se reducă la un număr relativ restrîns și stabil de *universalia*, de *concepte-cheie* : principiile de bază ale gîndirii literare, noțiunile centrale ale artelor poetice. O serie de realități estetice fundamentale, esențiale, nu pot fi nici „clasice", nici „moderne". Ideile de tipul : *creație, gust, frumos* etc., care le definesc, sînt „eterne", intemporale. Scheletul ideii de *clasic* este invariabil, făcut dintr-o serie de atribute stereotipe : „vechi", „important", „fundamental", „valoros", „durabil", „de autoritate", „exemplar", „obiect de studiu" etc. Ceea ce determină, de la un anume grad de abstractizare, un coeficient tot mai accentuat de repetiție, omologie și circularitate. În straturile cele mai înalte ale ideilor, gîndirea literară începe să implice periodicitatea, să se învîrtă în cerc „închis", să cadă sau să regăsească, în mod inevitabil, o serie de poziții „topice", de „locuri comune". De unde, tendința spre *tipizare* a ideilor, vocația lor *categorială*, de încadrare într-o *clasă* bine determinată.

5. Există, în sfîrșit, o categorie de idei literare, cea mai vastă dintre toate, cu valoare de exponență, *reprezentative* pentru o operă, un tip de opere, un curent, o epocă literară, un *Zeitgeist*. Sînt *ideile-simbol* sau *ideile-tip*, cu funcție fie polarizantă, animatoare, militantă *(idei-forțe, „superidei"*, gen : *avangardă, romantism* etc.), fie pur ilustrativă, pentru o mentalitate literară specifică sau medie *(idei-emblemă*, gen : *autenticitate*, nuanța André Gide, *bovarism, donquijotism* etc.).

Trebuie notat că, prin integrare în diferite contexte, toate aceste categorii de idei literare pot avea, în mod simultan, succesiv sau alternativ, una sau mai multe funcții, o dimensiune

latentă, categorială, reprezentativă, un rol de „cheie" într-o zonă a literaturii și de „simbol" în alta, după împrejurări. Circularitatea ideilor literare prezintă, deci, și acest aspect „permutațional", în timp și spațiu.

VII. Astfel definite, ideile literare își revendică propria lor *metodă,* a cărei constituire răspunde unei necesități precise : delimitării domeniului critic inedit îi urmează satisfacția „inventării" unei metode nu mai puțin inedite, adecvate; prelungirea firească a programului critic „personal" este soluția tehnică *sui generis;* orice critic „adevărat" își creează în mod necesar o metodă proprie, irepetabilă, care corespunde doar obiectivelor, tendințelor și posibilităților sale. De altfel, în critică nu există o singură metodă, ci numai metode ; fiecare critic nu poate să-și joace decît „cărțile" sale.

Din punctul nostru de vedere, critica ideilor literare implică o *hermeneutică* de un tip special, adaptată și perfecționată în vederea noului său obiectiv, pe care înțelege să-l atace în cercuri concentrice, pe trepte tot mai înalte. Cu alte cuvinte, noi împrumutăm de la vechea hermeneutică, de tipul Schleiermacher, ideea de circularitate, de „ciclu hermeneutic" (*tot-parte-tot/parte-tot-parte)* [40], reluată pe diferite planuri, într-o ordine analitică ascendentă, orientată spre convergență și totalizare.

1. Operația fundamentală, care se cere bine înțeleasă, deoarece ea oferă „cheia" întregii metode, constă într-o acțiune de *modelare.* Noi percepem, studiem și definim ideile literare sub formă de „modele" ideale : sisteme teoretice, care tind să cuprindă și să explice ideile literare în aspectele esențiale, integrate și articulate de o „logică" interioară. Ideile literare (și nu numai literare) au o vocație modelatoare, deoarece — după noi — ele funcționează și se dezvoltă numai în cadrul unor structuri date, prin organizări prescrise de un pseudo- „cod genetic". Unele premise nu pot conduce decît la anumite concluzii ; oricît de elastică i-ar fi desfășurarea, nici o idee literară nu-și depășește „ereditatea", „genotipul". Ideea de *clasic* nu poate deveni subit *romantică,* și invers. Astfel de „mutații" sînt imposibile. Chiar cele mai surprinzătoare și aparent „aberante" semnificații pot fi restituite modelului originar. În acest domeniu, orice evadare reală este exclusă. Ceea ce nu vrea să spună că „forma" ideii rămîne anchilozată, mereu aceeași. Ea este,

dimpotrivă, dinamică, angrenată într-un proces de permanentă regenerare și recondiționare. Dar că principiul său interior și determinant de organizare nu poate fi suprimat și ignorat niciodată. Logica ideii de *avangardă* îi prescrie să nege, să se rupă și, în cele din urmă, să se autodistrugă ? Ei bine, nici un nou manifest, nici o voință de reformulare a ideii de avangardă nu poate înlătura această consecință inevitabilă, care, la un anume stadiu de desfășurare al ideii, trebuie neapărat să-și găsească formularea și recunoașterea teoretică. Documentarea istorică, în astfel de cazuri, intervine totdeauna *a posteriori*. Ea doar confirmă și demonstrează ; nu relevă și nu consacră nici o surpriză.

Cum funcționează și se verifică acest mecanism ? Ideea literară definește și reface un model de „tip" *arhetipic*, înscris chiar în „etimonul" său teoretic, care pre-modelează o întreagă evoluție ulterioară. Metafora militară a „avangardei" (expresie a unui fenomen literar potențial) îi prescrie o dată și pentru totdeauna o direcție, un sens de înaintare, un număr de reacțiuni specifice, obligatorii. În orice idee literară este implicată întreaga sa istorie viitoare. Ideea literară, avînd o „logică" intrinsecă, nu poate fi spontană, fantezistă. Studiul său urmărește și definește expresia unei necesități. Prin chiar acest fapt, critica ideilor literare parcurge și recunoaște o serie de poziții, reacțiuni și definiții constante.

Ideile literare fiind „stereotipe", multe din formule dovedindu-se pe parcurs uimitor de omogene, echivalente sau identice, studiul lor identifică și definește, de fapt, *tipuri de explicații* și soluții. De aceea, nu trebuie să surprindă că, de cele mai multe ori, ne așezăm, în mod deliberat și de la început, din perspectiva tipologiei tradiționale. Deoarece noi plecăm de la premisa că ideea literară evoluează numai în cadrul propriului său „arhetip", pe care doar îl descoperă și-l amplifică pe parcurs, prin desfășurare istorică. În orice caz, ideea literară supusă modelării se comportă *ca și cum* acest „arhetip" ar preexista obiectiv. Istoria ideii nu constituie, în această împrejurare, decît un act de conformare la o normă implicită și, în același timp, de recunoaștere explicită a unui prototip. De unde și profunda coerență a oricărei idei literare.

Modelul său constată realitatea unei situații obiective : sistemul ideii, care are o „logică" proprie, închisă potențial într-un

nucleu, impune o strictă *coeziune*, o riguroasă interdependență funcțională. Critica ideilor literare nu folosește și nu acceptă decît modele care funcționează, capabile să coordoneze, să integreze și să ratifice toate elementele și observațiile adiacente, recuperabile. Modelul unei idei literare nu poate fi decît valid, sistematic și funcțional. Ideile rebele, ireductibile, sînt numai în aparență „rebele", „ireductibile", prin raportare doar la anumite sisteme neaderente. În astfel de cazuri, criticul are cel mai bun indiciu că ele aparțin, în realitate, unor *alte* sisteme, de reperat și modelat ca atare, după o *altă* formulă, a cărei pertinență se verifică tocmai prin capacitatea sa de integrare și resorbire a ideii „anarhice". Pentru noi nu există idei „furioase", *à l'état sauvage*.

Nici un model nu apare constituit cu claritate chiar de la început. El se dezvoltă și se cristalizează progresiv, înscris într-o durată, pe o traiectorie istorică. Ceea ce-l caracterizează este verificarea, modificarea și *perfecționarea continuă*. Definiția unei idei, în totalitatea accepțiilor și nuanțelor sale, nu este dată, ci se face pe etape ; la drept vorbind, ea nu se încheie niciodată, fază din dialectica „procesului infinit al descoperirii unor *noi* laturi, raporturi" etc., ale adevărului teoretic (V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, Buc., 1956, p. 185).

Noile elemente, în măsura în care sînt asimilabile sistemului, au capacitatea de a interveni și modifica dialectic întreaga ordine existentă a ideii literare. Dar de la o anume etapă, cînd sistemul apare coagulat și consolidat pe deplin, el intră într-o fază de stabilitate, care exclude orice dezordine, răsturnare fundamentală, sau dislocare interioară. Acest punct de cristalizare variază, în timp, de la caz la caz. În general, momentul cristalizării coincide cu prima definiție generală a unei idei, aplicabilă progresiv sau retroactiv tuturor fazelor și aspectelor sale particulare esențiale. Creșterii îi urmează maturizarea universalizării. Atît este de adevărată și de eficientă interdependența și reciprocitatea hermeneutică, încît experiența fiecărui articol a acționat în mod direct asupra întregului program al criticii ideilor literare, constituit treptat, pe toată durata conceperii și redactării *Dicționarului*. Acest articol-program a fost, de altfel, scris *ultimul*. El nici nu putea fi conceput decît la sfîrșitul unei întregi experiențe, ea însăși departe de a fi încheiată. Din care cauză, „modelarea" noastră poate fi perfecționată în continuare,

de alții, de noi înșine, fără umbră de amor-propriu. Dar jaloanele esențiale au fost, credem, puse de pe acum.

Operația îmbunătățirii textelor este relativ ușoară, deoarece orice model hermeneutic implică *periodicitatea, circularitatea.* De la un timp, istoria oricărei idei literare începe, parcă, să stagneze, să se repete, să revină la *aceleași* poziții, la *aceleași* formule consacrate, etapă nu mai puțin dialectică de „reîntoarcere aparentă — după definiția leninistă — la vechi...“ Undeva, desfășurarea ideii literare tinde, deci, să se „închidă“ prin imitație, autopastișă, alunecare inocentă în scheme date, tradiționale. Rotația și revenirea par involuntare, inevitabile. După ce parcurge întreg ciclul său interior, ideea literară se întoarce, s-ar zice, la punctul de plecare.[41] Antiliteratura *neagă* literatura, pentru a deveni la rîndul său, ea însăși, *literatură,* formă de negație a negației“ literare. Ceea ce este foarte exact și în același timp parțial iluzoriu. Eterna rotire a ideii (folosim o imagine) se desfășoară în spirală ascendentă deschisă. Ea parcurge o mișcare de revoluție, care însă nu coincide niciodată cu poziția inițială, reluată succesiv pe diferite planuri superioare de complexitate, situate însă pe aceeași verticală. De unde rezultă că nu poate fi vorba, în realitate, de nici o tautologie. Dialectica implică, tot după V. I. Lenin, „repetarea într-un stadiu superior a anumitor trăsături, însușiri etc., din stadiul inferior“ (*Caiete filozofice,* p. 186). Fiecare nouă interpretare semantico-ideologică deschide tot mai larg această spirală, care continuă să aibă axul său ideal inflexibil. În felul acesta, ideea literară participă la „istorie“, crește, se dezvoltă, rămînînd mereu ea însăși. Succesiunea este absorbită de periodicitate, apoi de „stagnarea“ ideală.

Din care cauză, *viziunea istorică* a criticii ideilor literare este depășită treptat în sens *tipologic.* În materia vie a istoriei literare și a conștiinței sale estetice, noi căutăm cu prioritate prototipii, identificăm, pe cît ne stă în putință, structurile stabile, supratemporale. Oricare le-ar fi definiția, teoriile clasice și moderne refac, în esență, în expresii mereu schimbate, același sistem de argumentare. S-ar spune că alte măști joacă aceeași piesă a ideilor literare. De unde rezultă că, de la o anume etapă a demonstrației, materialul istoric, documentarea, erudiția pot să joace un rol util, dar adiacent, de ordinul confirmării obiectiv-retrospective. Citatele n-ar mai face decît să confirme ace-

leași idei, în cadrul acelorași modele, organizate după aceleași scheme. Pe un bogat fond aperceptiv, încercăm să ridicăm o construcție, care se vrea solidă și funcțională prin ea însăși. În orice caz, istorismul excesiv, erudiția copleșitoare sînt străine esenței metodei noastre, cu afinități mai curînd „eleate" ; „moderne", trecute însă prin filieră și disciplină „clasică".

Excesul de documentare este cu atît mai inutil cu cît de la un timp observăm, nu fără oarecare melancolie, că La Bruyère are dreptate și în domeniul ideilor literare : „Totul a fost spus ; totdeauna venim prea tîrziu de șapte mii de ani, de cînd există oameni care gîndesc" [42]. Ca să ajungi la acest stadiu de edificare superioară, baia de erudiție se dovedește însă necesară. N-au dreptul să fie sceptici decît cei care vorbesc în cunoștință de cauză, nu superficialii. Dar odată această fază consumată, viziunea ciclică și tipologică reprimă orice infatuare teoretică, orice veleitate de originalitate ostentativă. Privită din această perspectivă, critica ideilor literare constituie o adevărată mortificare și asceză, o „lecție" de relativism și blazare, poate și de prudență sau înțelepciune. Ea privește cu surîs ironic pseudodescoperirile de ultimă oră, relansarea zgomotoasă a locurilor comune, compilația jurnalistică, banalitatea care se vrea strident inedită. Este uneori chiar instructiv să surprinzi o idee pretins „nouă" în flagrant delict de mistificare, chiar dacă involuntară, de bună credință ; să-i demonstrezi negru pe alb că pretinsa-i „originalitate" este, de fapt, de mult clasată și acceptată. Ideile literare duc, în realitate, o coexistență paralelă în timp și spațiu. Ele revin, se repetă, sînt „spuse". Iar dacă ar fi vorba să ne revendicăm, totuși, o „originalitate" oarecare, atunci pseudooriginalitatea noastră constă tocmai în adoptarea deschisă a unei astfel de poziții antioriginale, mai curînd sceptice, a veșnicei reîntoarceri a ideilor literare, într-o perioadă a „țigărilor fumate", aruncate de mult de alții și culese avid, cu voluptatea inocentă a ineditului și revelației, de unii dintre... „eseiștii" noștri și de pretutindeni.

2. Modelarea ideii literare și investigarea sistemului său interior implică, în mod obligator, operația *sintezei*. Critica ideilor literare pune sinteza în centrul activităților sale. *Ea este sintetică sau nu există*. De unde, opoziția și neaderența sa fundamentală la orice formă de critică fragmentaristă, glosatoare, jurnalistic-foiletonistică, de „însemnări" și „note" mar-

ginale. Mecanismul sintezei este studiat și definit într-un articol special (v. *Sinteza*, vol. III). Dar de pe acum trebuie arătat că, în concepția noastră, sinteza constituie o operație calitativ superioară analizei, ceea ce nu vrea să spună că sinteza n-ar presupune analiza. Dimpotrivă, metoda hermeneutică trece în mod necesar, prin corelație dialectică, de la sinteză la analiză și de la analiză la sinteză. Însă această „alternanță" metodologică este direcționată și prezidată, în toate momentele sale, de disciplina sintezei, singura care-i dă conținut și o face posibilă. Spiritul trece de la unitate și omogenitate, la diversitate și varietate, pentru a se reîntoarce la unitate, prin concilieri succesive, pe trepte superioare de sinteză, în cadrul mișcării sale ascensionale în spirală.

Hermeneutica sintezei și analizei presupune o dublă mișcare alternativă, un „du-te-vino" din două direcții : *sinteză-analiză-sinteză / analiză-sinteză-analiză*. Fiecare moment sintetic scoboară la nivelul analizei. Fiecare moment analitic urcă la nivelul sintezei. Critica ideilor literare parcurge pe toată durata sa ambele faze. „Îmbinarea analizei cu sinteza, examinarea separată a diferitelor părți și totalizarea, însumarea acestor părți", observă V. I. Lenin, constituie un aspect esențial al metodei dialectice (*Caiete filozofice*, p. 185). Ea începe la o etapă sau alta, dar rezultatul final nu poate fi decît modelarea finală ca sinteză ideală teoretică. În practică, ambele momente se dovedesc atît de apropiate, prin treceri și schimbări atît de repezi de perspectivă, încît a vorbi de „simultaneitate" nu este o eroare. Sinteza propune viziunea unificată a unei idei literare, intuiția sa esențială, o schemă principală de organizare, care se cere verificată prin detalii analitice secundare. De unde necesitatea disocierilor atente, uneori minuțioase, a confruntărilor sistematice pe texte și prin texte, o întreagă investigație subterană suplimentară, care adesea nici nu apare în versiunea ultimă. Dar pe acest complicat parcurs spre ea însăși, ideea literară integrează din mers *toate* elementele care o consolidează, adoptă *toate* completările și nuanțările necesare, explorează selectiv *toate* alternativele și ipotezele ce i se oferă. Ceea ce face ca analiza să confirme sinteza și sinteza să crească și să progreseze prin analiză. O idee parcursă în toate fazele esențiale, bine analizate în punctele nodale, își dezvăluie singură „modelul", schema de organizare. În acest mod, problema se

dezleagă oarecum de la sine. De aceea, dintre toate obiecțiile care s-au adus, sau care se pot face criticii ideilor literare, cea mai lipsită de sens este „analiza cu orice preț". Cînd *numai* prin analiză sinteza devine posibilă, *numai* prin analiză sinteza se instituie și se consolidează. Abia la capătul acestei investigații interdependente, ideea prinde contur definitiv, care „se face", „se naște", oarecum sub ochii noștri.

Există o *maieutică* specială a hermeneuticii, care obligă la escavații lente, aride examinări de fișe, recuperarea tuturor fragmentelor valabile și identificabile. Ea duce, în același timp, la părăsirea tuturor soluțiilor parțiale, precum și a distincțiilor prea subtile, afectate, prețioase, în afara „economiei" sintezei finale. Noi „sacrificăm" — uneori — în mod conștient detalii dintre cele mai fine, în favoarea elaborării ansamblului și construcției.

3. Viziunea de sinteză a ideilor literare, care se propun observației sub formă de modele structurale, subordonează în mod sistematic fragmentul unității, fără a-i anula prin aceasta identitatea sau semnificația. Doar că metoda hermeneutică impune parcurgerea ciclurilor paralele: *tot-parte-tot/ parte-tot-parte*, din perspectiva riguroasă a totalității, ca punct de plecare și sosire. Trecerea de la parte la totalitate și de la totalitate la parte are de la început și pînă la sfîrșit aceeași unitate și convergență. Înțelegerea particularului nu este posibilă fără integrare într-o totalitate, prin abstractizare inductivă; totalitatea nu devine explicită decît prin raportare la cazuri particulare, prin concretizare deductivă. Dincolo însă de dialectica particularului și generalului, în centrul metodei hermeneuticii stă însăși problema constituirii și delimitării „totalității" pe un traseu alternativ unic: *parte-tot/tot-parte*.

Trebuie să admitem, fără îndoială, situația următoare: la un moment dat al parcurgerii ciclului hermeneutic intervine o „intuiție", o viziune de ansamblu. Surprindem *dintr-o dată* întreaga desfășurare și articulație a ideii literare. Dar acest moment echivalează pentru noi abia cu *începutul* adevăratei sintetizări și totalizări, care poate să-și descopere stadii tot mai perfecționate (vrem să spunem mai cuprinzătoare, mai nuanțate, mai adecvate), numai prin raportare la prototipul prioritar modelator. Procesul presupune, deci, străbaterea unei succesiuni de totalități, de integrări în contexte tot mai largi, care

au totuşi o limită ; în cazul ideilor literare, una singură : posibilitatea descifrării mecanismului de funcţionare, descoperirea unui sens inteligibil şi integrator. Pentru noi, „totalitate" nu înseamnă sumă cantitativă, ci sinteză calitativă, ideea literară adusă într-o stare „sferică", de „sistem", care funcţionează, nu mai poate fi anulat, suportă cu succes *orice* confruntare posibilă.

Acesta este punctul nostru de adeziune şi integrare, dar şi de delimitare, de hermeneutica tradiţională sau modernă : *Zirkelschluss* (Schleiermacher), *Zirkel im Verstehen* (Dilthey), *to-and-fro movement* (Leo Spitzer) etc. Sîntem de acord şi cu „ciclul filologic", şi cu asocierea examenului „microscopic" şi „macroscopic", şi cu viziunea de ansamblu şi simultană a ideii centrale şi a părţilor, şi cu toate celelalte condiţii hermeneutice menţionate. Numai că, în acest demers critic, mişcarea „du-te-vino", „progresiv-regresivă", după expresia lui J.-P. Sartre (de amintit în această ordine de idei), şi pe care noi am defini-o *progresiv-regresiv-progresivă*, are un sens profund creator. Trecută printr-o sinteză, îmbogăţită prin analiză şi întoarsă într-o nouă sinteză, superioară, ideea literară centrală devine *alta :* mai limpede, mai fermă, mai receptivă la *toate* ideile filiale, subalterne, sau anexe.[43] Modul particular al ideii se repercutează asupra seriei întregi, *ipso facto* mai suplă, mai complexă, modificată, transformată calitativ prin resintetizare.

Dar acestei „deschideri" îi urmează, la un anumit nivel de cristalizare, „închiderea" inevitabilă. Totalitatea ideii literare, în acelaşi timp instituită şi suprasaturată, refuză parcă să mai integreze alte detalii, să mai reţină noi nuanţe, să mai accepte un surplus de informaţie. Ea se proclamă suficientă sieşi, „organism" care începe să respingă „grefele". De unde necesitatea de a renunţa, sau pur şi simplu de a elimina, *toate* fragmentele rebele coordonării, *toate* notele suplimentare, *toate* părţile redundante. Operaţia însăşi de totalizare obligă la discriminare şi selectivitate. De unde, o repulsie suplimentară pentru amorf şi fragmentar, pentru marginal şi fugitiv, pentru incomplet şi ex-centric. Drumul criticii ideilor literare este, deci, diametral opus criticii literare, care, *dimpotrivă*, implică lărgirea indefinită a orizontului, printr-o mişcare în continuă expansiune a „cercului cercurilor". Dar şi în această ipoteză (observă cu justeţe Jean Starobinski, căruia i se datoreşte ultima reformulare a hermeneuticii criticii literare) există riscul ruperii de „su-

portul" textului, al totalității semnificațiilor nesfîrșite și, deci, netotalizabile.[44]

4. Modul în care noua hermeneutică se aplică obiectului său esențial — ideea literară — constituie una din particularitățile cele mai specifice ale criticii ideilor literare : critică de idei, făcută cu idei și prin idei. Sinteza și analiza, corelația dintre totalități și părți, pleacă de la *un* stadiu teoretic și ajunge la *alt* stadiu teoretic, în interiorul unei idei-cadru în continuă desfășurare. Ceea ce implică necesitatea unei *poziții estetice* inițiale, traduse printr-o serie de *„preconcepte"*, pentru fiecare idee în parte supusă, modelării. Dacă în critica literară principiile estetice pot avea, uneori, și o existență latentă sau nesistematică, în cazul criticii ideilor literare o teorie generală explicită despre literatură devine absolut obligatorie. Un adevărat critic al ideilor literare este, în același timp, și un estetician al literaturii, un critic-teoretician, care-și dezvoltă în toate compartimentele aceeași concepție centrală despre esența, morfologia și fenomenologia literaturii. În cazul lucrărilor de acest tip, o viziune estetică unitară va prezida (cel puțin în intenție) la întreaga elaborare : într-o formă înfuză și implicită în toate punctele nodale ale demonstrației, explicită și bine reliefată în toate articolele-cheie *(Literatură, Antiliteratură, Genul literar, Limbajul literar* etc.), care — în principiu — ar trebui parcurse cu prioritate, pentru a înțelege de la început, cu claritate, poziția autorului. Este limpede că o critică de idei literare nu poate fi concepută în afara unei „filozofii" a literaturii, unei *Weltanschauung* literare, ca privire de ansamblu a universului literar, activă și determinantă în toate particularizările sale. Teoretizarea radicală a criticii corespunde, de altfel, întregii evoluții spre reflexivitate și problematizare a literaturii moderne.

Critica ideilor literare respinge orice empirism, orice improvizație teoretică, orice formule scoase din pălărie. Ea pleacă de la premisa, confirmată de experiența criticii de orice tip, că nu poți discuta calitatea lirică sau dramatică a unei opere fără un concept prealabil, oricît de general și elastic, despre *liric* sau *dramatic*. Dacă am proceda inductiv, examinînd *toate* operele lirice, epice sau dramatice, *înainte* de a adopta o soluție, n-am mai termina niciodată. Utopia ar fi desăvîrșită. Cu atît mai mult devine necesară existența definiției inițiale, „pre-

concepute", în cazul unei critici care examinează idei, identificate și controlate prin alte idei prealabile. Ea poate fi individuală sau colectivă, un bun comun al concepției asumate de critic, dar inexistentă — *niciodată*. Cum s-ar putea identifica notele literaturii „moderne" sau de „avangardă", fără un concept preconstituit despre *modern* și avangardă? Fără aceste scheme operaționale, deruta noastră ar fi totală. Și mai evidentă devine această situație în cazul privirilor istorice retrospective. Ca să poți delimita și defini *clasicismul* sau *romantismul*, care n-au existat niciodată ca fenomene obiective, în afara unor structuri teoretice proiectate retrospectiv asupra unei aglomerări sau succesiuni de fapte, trebuie neapărat pornit de la un *a priori* teoretic : o definiție prealabilă a clasicismului și romantismului.[45]

Cum intervine, în această împrejurare, procesul hermeneutic opus oricărui dogmatism și rigidității, conceput din perspectiva strictă a criticii românești? Rezultat al unei evidențe intuitive, sau opțiuni între mai multe soluții posibile, conceptul literar — inițial labil, schematic și aproximativ — devine treptat o adevărată idee literară, printr-o serie de reducții, inducții, deducții, analize, sinteze, în cadrul cărora verificarea și confruntarea cu alte concepte și idei literare, fragmentare sau generale, este hotărîtoare. Nu numai că ideea nu iese dintr-o dată pe deplin conturată, precum Minerva din capul lui Jupiter, dar ea parcurge un laborios examen critic, istoric și experimental, pînă la faza cînd criticul îi poate surprinde în cele din urmă un sens și o coerență. De abia la acest stadiu — produsul unei alternanțe de momente intuitive și reflexive — ideea literară devine o adevărată realitate teoretică, un obiect de descriere critică. El implică un lung și minuțios control ideologic, prin treceri repezi de la preconceptul criticului la postconceptul altor critici; de la conceptul personalizat, la conceptul obiectivizat și îndărăt la conceptul personalizat; de la definiția totală inițială la elementele constitutive, parțiale, și din nou la definiția totală, deplin constituită și clarificată abia la capătul acestei complicate traiectorii în dublu circuit : *preconcept-concept obiectiv-preconcept / concept obiectiv-preconcept-concept obiectiv*. Rezultatul final duce nu numai la modificarea preconceptului inițial, cu rol de schemă directoare, de orientare, dar și la îmbogățirea sa considerabilă. Reelabo-

rarea echivalează cu actul redefiniției personale. Critica ideilor literare oferă, sub raport strict teoretic, numai construcții, opțiuni, nuanțări și reformulări de preconcepte personale, în lumina unor concepte generale.

5. Operația implică în mod necesar o continuă *confruntare de tip istoric*, pe alte două planuri alternative : *prezent-trecut-prezent / trecut-prezent-trecut*. Examenul critic al ideilor literare poate începe, după împrejurări, fie incitat de o idee actuală proiectată pe ecran istoric, fie prin cunoașterea unei idei istorice proiectată pe ecranul actualității. Intuiția personală întîlnește citatul, citatul vine să verifice și să consolideze intuiția actuală. În ambele situații, ideea literară are o situare istorică și o istorie interioară, pe două coordonate convergente și divergente : ideea actuală poate întîlni sau refuza trecutul ; ideea istorică poate întîlni sau refuza prezentul. Mecanismul însuși al ciclului hermeneutic impune ideii literare o „biografie", o „tradiție", o dezvoltare „istorică" : geneză, evoluție, moarte. Refuzul viziunii istorice, nu numai în domeniul criticii ideilor literare, decurge din inocență, din ignorarea vieții reale a ideilor : dincolo de orice „erudiție", ceea ce intervine în mod hotărîtor este procesul, devenirea, transformările continui ale conștiinței literare. Cine pretinde că o idee literară „începe" prin afirmațiile sale, adesea derutate, confuze sau aproximative, dovedește imaturitate spirituală, sau o teribilă infatuare.

Care este marele avantaj metodologic al perspectivei istorice ? Mai întîi acesta, esențial : în desfășurarea sa istorică, ideea literară se „explică", în sensul etimologic al cuvîntului (lat. *explicatio*), se analizează și se descrie singură. Totodată, făcută dintr-o serie de definiții succesive, „istoria" ideii echivalează și se confundă cu propriul său inventar analitic. Parcurgerea evoluției unei idei (dacă este urmărită cu atenție, nu neapărat în mod exhaustiv, deoarece definițiile se repetă, sau sînt modificate de noile texte) scoate în evidență toate constantele, articulațiile și tendințele sale. Din sinteza critică a elementelor „arhetipice", recurente, decurge însăși definiția esențială a ideii literare. Ea nu poate fi bine înțeleasă și descifrată decît urmărită progresiv, asemenea unui organism pus sub observație. Direcția, ritmul și ordinea ideilor sînt inseparabile de istoria care le încadrează și le determină. Sensul unei

idei nu se lasă surprins cu exactitate decît în context istoric. Intervine, firește, și o anume plăcere subtilă a cunoașterii: „Este plăcut — constată Fontenelle — să vezi cum o acțiune care închide în sine germenii deznodămîntului, la început imperceptibili și ascunși, apoi dezvoltați puțin cîte puțin și fără nici un sprijin din afară, fac să se producă acest deznodămînt". (*Réflexions sur la poétique*, LXXII.) A pătrunde în interiorul unui „sistem" și a-i urmări desfășurarea logică (în această împrejurare logica și istoria ideilor se confundă) oferă spiritului critic mari satisfacții. Am amintit de „plăcerea" criticii literare. Ea este rezultatul unei întregi hermeneutici practicată pe fundal istoric. Nu încape îndoială că voluptatea retrospecției este calitativ egală observației prezentului. Pentru a nu mai aminti că singură perspectiva istorică poate corecta obiectiv afirmațiile bombastice, ierarhiile fanteziste, sperietura de ideile la modă, mitul pseudooriginalității, sofismul generalizării dintr-un singur citat sau caz particular etc., etc. Hermeneutica este istoric-dialectică sau nu există.

Pentru noi, critica ideilor literare constituie o permanentă integrare și actualizare. Fiecare notă nouă, pozitivă sau negativă, modifică *întreaga* ordine existentă a ideii, o reconstituie și o restructurează altfel. Toate etapele anterioare apasă cu putere asupra reformulării actuale. Recuperăm trecutul de la orizontul prezentului, cu deschidere spre viitorul inevitabil. Fiecare moment ideologic primește un sens (de la istorie) și dă un sens (istoriei) „închide" o istorie și „rescrie" o istorie. Din care cauză, lectura istorică și lectura istoriei coincid, sînt întru totul reversibile. Prin urmare, identificarea sistematică a antecedenților și precursorilor nu constituie un simplu joc intelectual „erudit", ci aparține însuși modului de recuperare al ideilor literare. Ele sînt gîndite unitar și solidar pe întreaga lor traiectorie, care trece prin noi și se face în noi, în criticul ideilor literare. T. S. Eliot a lămurit acest proces, în cazul integrării poetului în tradiția literaturii sale: „Monumentele existente alcătuiesc o ordine ideală, modificată prin introducerea unei noi (efectiv noi) opere de artă" [46]. Modificare echivalentă, în toate aceste împrejurări, cu o amplificare continuă. Pe parcursul său, ideea literară crește, se încarcă de întreaga sa „istorie", transformată cantitativ și calitativ. Din perspectiva actuală, în continuă deplasare, istoria ideii nu rămîne niciodată aceeași.

Se poate pune întrebarea în ce măsură o astfel de metodă, raportată la limbajul actual, este *sincronică* sau *diacronică*? În măsura în care, hermeneutica identifică modele, structuri, sisteme, fenomene ciclice, de repetiție sau integrare, ea este *sincronică*. Dar prin faptul că aceste modele, structuri, sisteme, fenomene ciclice de repetiție și integrare primesc un conținut istoric, au o succesiune și o desfășurare în timp, aceeași hermeneutică devine *diacronică*. S-ar părea că la mijloc ar fi vorba de o contradicție. În realitate, cele două perspective sînt complementare. Succesiunea întîlnește simultaneitatea, simultaneitatea intersectează succesiunea. Dacă în modelul ideii literare este implicată întreaga sa istorie, înscrisă latent în „logica" ideii, fiecare moment al actualizării sale reprezintă doar o secvență dintr-o „istorie" unică, imanentă. Invers, dacă modelul ideii literare nu poate fi identificat și reconstituit decît în și prin succesiunea unor momente istorice, rezultă că acest model este imanent acestei succesiuni, înscris în însăși desfășurarea istoric-obiectivă a ideii literare. Dacă orice idee preexistă, are propria sa virtualitate, examenul istoric (diacronic) nu constituie decît o verificare retrospectivă a unei anticipări (sincronice). Antecedenții istorici ai ideii nu fac decît să parcurgă o serie de etape dintr-o serie ideală, care coincide cu propria soluție a criticului. Notele ideii literare apar succesiv. Dar ele sînt prescrise și regrupate simultan, atît de mecanismul ideii, cît și de conștiința ordonatoare a criticului. Schemele sînt, bineînțeles, ale criticului. Însă în ele intră o întreagă istorie și o întreagă „logică" a istoriei, din care obiectivăm și decupăm succesiv o serie de fragmente sub formă de modele ideologice. Descrierea desfășurată a ideii este diacronică, dar principiul acestei descrieri este sincronic. Durata istorică primește o dimensiune și organizare numai prin actul secționării și încadrării sale într-un „model". Astfel de concilieri au apărut recent și în lingvistică: istoria limbajului ca actualizare a virtualităților tipologice, sistematice și normative ale limbilor (E. Coșeriu). Ele au fost întrevăzute încă de formaliștii ruși: „Fiecare sistem apare în mod obligator ca o evoluție, în timp ce, pe de altă parte, evoluția are în mod inevitabil un caracter sistematic" (I. Tînianov — R. Jakobson).[47]

Metoda este, deci, „clasică" sau „modernă"? Ea este *în același timp* clasică și modernă, condiția oricărei literaturi și idei

literare (v. *Clasic și modern*, VI). În spațiul hermeneutic, viziunea clasică și modernă coincid. Ideea literară este văzută în perspectivă clasică, dar de la orizontul conștiinței moderne. Conceptele actuale sînt proiectate pe fundal clasic, conceptele clasice sînt actualizate și interpretate în spirit modern. Despre trecutul ideilor literare, criticul își formează o concepție actuală, constituită ea însăși cu ajutorul acestui trecut. De unde imposibilitatea „noutății" absolute în critică. Ideile clasice sînt recuperate în sens modern. Ideile moderne sînt convertite în sens clasic, printr-o regăsire și confirmare reciprocă. A ne restrînge doar la simpla descriere istorică neutră înseamnă a renunța la activitatea critică și la contribuția personală. A ne rezuma, însă, doar la ultima fază a ideii, a „noastră", înseamnă a rămîne suspendați în aer, a ne condamna singuri la imperfecțiune și lacună, prin ignorarea soluțiilor anterioare. Din care cauză, continuitatea selectivă devine o necesitate esențială. Cînd o idee „nouă" coincide sau repetă integral o idee „veche", noi preferăm în mod deschis ideea „veche", care și-a dovedit soliditatea și viabilitatea. Dar cînd apare o nuanță substanțial „nouă", oricît de neînsemnată, mecanismul însuși al hermeneuticii ne obligă s-o adoptăm fără ezitare. În esență, este deci vorba, și în domeniul ideilor literare, de lecturi moderne din clasici, a scoate sensuri noi din texte vechi, a cultiva plăcerea parcurgerii cărților vechi cu ochi proaspeți, curioși de surprize și revelații.

Caracterul „istorizant" al criticii ideilor literare este atît de evident și de organic, încît ea înțelege să tragă ultimele consecințe ale acestei poziții :

a) Critica ideilor literare se confundă cu *semantica istorică* a ideilor literare. Ea descoperă și studiază tipuri de transformări semantice după împrejurări : în interiorul diferitelor zone teoretice și culturale sau aceleiași zone teoretice și culturale, în interiorul diferitelor zone geografice sau aceleiași opere literare sau critice.[48] În funcție de cinci contexte, ideea de *natură* sau *imitație* poate primi cinci înțelesuri deosebite, care au *toate* aceeași trăsătură esențială : evoluția, modificarea continuă prin adoptarea succesivă a unor tipuri unitare de definiție. Fiecare sistem, cultură, literatură, autor sau critic propun și acceptă doar formula lor. Dar în fiecare sistem, cultură, literatură, autor sau critic, aceste formule sînt supuse varia-

ţiei, unui dinamism interior. Ele îşi schimbă conţinutul, rămînînd mai mult sau mai puţin ferm constituite, în fiecare caz în parte, de un principiu specific de organizare. Critica ideilor literare parcurge şi reface istoria acestor variaţii semantice.

b) Critica ideilor literare se confundă cu *istoria ideilor literare*. Raportul între aceste două discipline este identic cu relaţia de identitate *critică/ istoria literară* [49] (v. *Istoria ideilor literare*, vol. II). Judecata estetică a operei literare nu poate face abstracţie de situarea istorică explicită sau implicită a operei ; judecata însăşi este expresia unui moment dintr-o evoluţie istorică. Judecata critică a ideii literare nu poate să ignore, precum s-a demonstrat, istoria ideii, cu care de fapt se identifică ; judecata însăşi a ideii literare aparţine unui moment al istoriei spiritului critic. Dacă poezia implică un program poetic, critica poeziei devine implicit critica ideii de poetică, iar istoria poeziei se identifică cu istoria ideii de poetică. Toate aceste activităţi sînt solidare şi circulare în spirit hermeneutic. Un dublu curent — ascendent şi descendent — străbate atît critica literară, cît şi critica ideilor literare : de la prezent spre trecut şi îndărăt la prezent ; de la cunoaşterea artei trecutului la cunoaşterea artei actuale, şi invers. O extindere a metodei, de la critica şi istoria literară, de la critica şi istoria artei [50], la critica şi istoria ideilor literare devine în felul acesta nu numai posibilă, dar şi logic necesară.

6. Participarea textelor clasice şi moderne la acest circuit hermeneutic decurge din caracterul „textual" al oricărei idei literare angrenate în procesul recuperării şi actualizării. Dubla experienţă a tradiţiei şi noutăţii devine imposibilă în afara textelor, fără verificarea constantă a ideilor formulate în „opere", sau deduse din „opere", în construcţii ideologice exprimate în izvoare specifice. De unde rezultă încă o concluzie : fără o solidă infrastructură documentară, critica ideilor literare este de neconceput. Numai că „erudiţia", în cazul său, nu are un rol în sine, ci exclusiv unul de control, redescoperire, consolidare şi perfecţionare a modelelor şi preconceptelor, folosite în dublu sens : *documentare-asimilare creatoare-documentare / asimilare creatoare-documentare-asimilare creatoare*.

Procesul teoretic pleacă, după împrejurări, de la acceptarea unui text clasic, sau de la o intuiţie personală, produsul sedi-

mentării și asimilării „creatoare", pentru a-și dobîndi fizionomia finală abia la capătul întregii investigații.

„De la intuirea vie la gîndirea abstractă și *de la ea la practică* — aceasta este calea dialectică a cunoașterii adevărului, a cunoașterii realității obiective" (V. I. Lenin, *Caiete filozofice*, p. 140), inclusiv în domeniul ideilor literare.

Trebuie deci subliniat, fie și fugitiv, că, fără un punct de plecare „documentat", intuit, abstractizat și verificat în „practica" teoriei literare, acest mecanism nu se poate pune în mișcare. Rostul fundamental al „erudiției" este, deci, al economiei eforturilor inutile, al instalării, în cele mai bune condițiuni tehnice, a unei solide baze de lansare. Dacă fiecare act de cunoaștere ar relua întreaga sa geneză și elaborare, ceea ce se numește „cultură", „tradiție", „suma" și „stadiul actual" al cunoașterii nu s-ar mai constitui și organiza niciodată. Pretenția „începutului" absolut, repetăm, este puerilă și megalomană. Progresul teoretic, indiferent de ritm și viteză de înaintare, procedează numai prin integrare, continuitate și depășire continuă. În măsura în care se poate vorbi efectiv de „erudiție" (în dublu sens : cantitativ = sumă de cunoștințe și calitativ = perfecționare prin „desăvîrșirea" și „rafinarea" cunoașterii), ea nu poate fi decît strict funcțională. Disprețul „antierudit" al unor jurnaliști literari este expresia penibilă a suficienței și ignoranței celor mai elementare procedee intelectuale.

Este evident că, asemenea oricărui studiu critic, și critica ideilor literare folosește un anumit „aparat critic" (trimiteri, referințe tehnice, bibliografie etc.), o serie de citate, o cantitate oarecare de informații precise românești și străine. Dincolo de orice „plăcere" sau satisfacție, totdeauna foarte reală, a verificării și confruntării pe texte, în societate competentă, uneori chiar „ilustră" ; de necesitatea periodică a reîntoarcerii la izvoarele de bază, inevitabil alterate pe parcursul interpretării ; de reacțiunea necesară, mereu foarte utilă, împotriva ecourilor indirecte, informației superficiale și compilative (îngrijorător de frecventă într-o zonă a „eseisticii" noastre), metoda critică adoptată impune folosirea documentului și citatului într-un sens cu totul special, care se cere definit cu claritate. În esență, citatul de idei în critica ideilor literare este identic cu citatul de versuri sau proză din critica literară curentă : el confirmă și ilustrează o demonstrație critică pozitivă sau negativă. Criticul

literar citează din opere literare, noi citãm din opere de idei literare.

În plus, statutul de „dicționar" al acestui tip de lucrări introduce și o exigență suplimentară : așa cum orice dicționar reproduce o serie de *exemple-tip*, pentru toate sensurile de bază ale cuvintelor și faptele specifice de limbă, tot astfel dicționarul de idei literare trebuie să reproducă o serie de *citate-tip*, pentru fiecare nuanță semantică identificată, pentru toate *accepțiile-cheie* ale ideii literare discutate. Fiecare citat ilustrează un aspect bine determinat al ideii literare, o fază dintr-o evoluție istorică, un punct nodal al unei probleme, o accepție fundamentală, o definiție centrală. Experiența dovedește (fără a institui nici o regulă) că frecvența citatelor este mult mai mare pe durata excursului documentar-istoric și mult mai mică în compartimentul concluziilor personale. Dar, în ambele situații, critica ideilor literare nu poate proceda decît selectiv și demonstrativ : din pluralitatea citatelor posibile ea alege doar pe cele mai caracteristice, mai limpezi, mai pregnante. Nu poate fi deci vorba de nici un fel de inventar exhaustiv, de altfel practic imposibil. Erudiția procură doar atîtea citate esențiale, reprezentative, cîte sînt necesare operației de inducție și deducție, de analiză și sinteză, orientată de un punct personal de vedere, spre o soluție de ansamblu. Fiecare propoziție ar putea fi sprijinită prin zeci de citate. Sinteza le absoarbe și le topește în fluxul unei demonstrații unice. De abia la acest grad de ardere internă apare rolul hermeneutic al citatului, al cărui tratament îi impune un regim special.

Metoda, firește, nu poate fi cu totul „nouă", de vreme ce tradiția citatului intră în însuși mecanismul cunoașterii livrești. Citatul apare odată cu literatura.. El este, efectiv. „literatură", în sensul etimologic („cultural") al cuvîntului (v. *Literatura*, vol. II), intercalat sau infuz, în proporții infinit variabile, în masa tuturor textelor din lume. La stadiul procedeului hermeneutic, cultivat în parte încă de Montaigne, el împlinește următoarele funcții :

a) Confirmă și consolidează ideea criticului prin idei prealabil exprimate, care fac autoritate (L. II, Ch. XVIII). La acest nivel, cele două circuite stabilesc punctul de contact : ideea autorului se integrează unei serii istorice obiective. Po-

ziția „personală" primește o identitate impersonală, colectivă, capabilă s-o fortifice ;

b) Clarifică și nuanțează ideea criticului, prin idei mai limpezi, mai bine subliniate. O idee inițial vagă sau confuză își găsește, nu o dată, prin intermediul unui citat, o formulare superioară, chiar ideală (L.II, Ch. X, XVII). Coincidență care echivalează cu o adevărată identificare, nu numai formală, ci și substanțială. În această împrejurare, citatul străin pare scris chiar de criticul care-l folosește. În astfel de cazuri, citatul anticipă, de fapt, una sau mai multe idei preexistente, în căutarea „propriului" lor autor, care să le confere dreptul de existență ;

c) Configurează ideea criticului, prin recuperarea selectivă de fragmente subsumabile unei sinteze. Citatul, în orice demonstrație condusă cu rigoare, constituie „partea" capabilă să verifice și să recompună „întregul", în sensul în care un critic reconstituie, printr-un abil decupaj și montaj de versuri, un întreg univers poetic. Într-un citat cu rol de catalizator, criticul poate avea viziunea ideii generale (L. II. Ch. X), surprinde liniile de forță care vor determina organizarea totalității. În cadrul schemei întrevăzute, citatele-fragmente încep să se grupeze oarecum singure, într-o constelație tot mai previzibilă pe măsură ce dobîndește claritate și putere de coagulare. Integrarea citatelor vine, deci, să umple spațiile goale ale unui mozaic spart ;

d) Prin transplantare, citatul este pe deplin asimilat ideii literare. El se articulează ideii centrale, o continuă, se lasă absorbit de context, cu care în cele din urmă se identifică. Montaigne a avut și această remarcabilă intuiție (L. II, Ch. II, XVII), care presupune o tehnică foarte personală a traducerii, comprimării și amalgamării citatelor în vederea demonstrării unei idei personale. În procesul asimilării, citatul își pierde paternitatea, sau își dobîndește o co-paternitate, prin colaborare postumă. Tendința, în astfel de împrejurări, este de a-i ignora calitatea de „izvor" (text precis, autor etc.) și de a-l folosi, în mod tacit, prin adopțiune. Nu este vorba nici de „parafrază", nici de „pastișă", nici de „plagiat", ci pur și simplu de asimilare fecundă. Citim o serie de pagini ce „ne exprimă" în mod desăvîrșit și care *par* scrise chiar de noi. Atunci le copiem cu inocență și le introducem în propriul nostru text. În același

sens Molière spunea (metoda este profund „clasică") : „je prends mon bien où je le trouve" ;

e) Recuperat, contextualizat, asimilat, citatul sfîrșește prin a fi asumat, perfect integrat demonstrației critice, față de care joacă rolul unei programări anticipate, al unei „prefețe". La acest stadiu, citatul nu se mai „spune pe sine", pentru a spune doar ce-i prescrie criticul. Operație însoțită — adesea — de un adevărat „transplant" semantic. Deformat sau reconvertit, citatul primește un alt conținut, o altă semnificație, total schimbată. Pe parcurs, el și-a pierdut identitatea, pentru a se adapta integral la regimul noului context ;

f) Așadar, prin preluări de citate personalizate, ideea criticului dobîndește o nouă personalitate, care se propune în continuare unor noi recuperări și transformări. Preluare, prelucrare, transmutare, deci, în serie infinită, lege eternă a ideii literare și, după unele teorii recente pe marginea „intertextualității" [51], chiar a întregii literaturi. Montaigne asimilează o serie de citate, pentru a fi asimilat, la rîndul său, sub formă de alte citate. Cu ajutorul unor texte vechi se pot compune texte noi. Dacă ipoteza și-a găsit teoreticienii în literatură, de ce acest procedeu n-ar fi posibil și în critică ? O critică făcută cu citate din alte „critici" ? Ea a fost, în parte, întrevăzută de unii adepți ai „aliteraturii" (Michel Butor, Claude Mauriac [52]). Dar o extindere a procedeului la singura formă de critică, unde operația nu este numai facultativă, experimentală, ci, între anumite limite, chiar obligatorie — critica ideilor literare — n-a fost încercată, după informațiile noastre, *încă* de nimeni. Și totuși, spre această concluzie logică duce întreaga documentare și „erudiție" a criticii ideilor literare.

O observație legitimă, care a mai fost de altfel făcută [53], privește controlul ideilor și al conceptelor literare prin opere literare, în sensul că termenii literari evoluează și se modifică în mod inevitabil, sub presiunea noilor creații. De unde obligația extinderii hermeneuticii și în această direcție : a confruntării dialectice dintre textul literar și ideea literară. Este foarte adevărat că operele literare ilustrează, condiționează și deplasează conceptele și ideile literare. Dar nu mai este adevărat că le instaurează, le determină și le fixează în mod obligator și esențial. Conceptul și ideea literară sînt produsul unui proces de abstractizare și generalizare, care transcende totalitatea

cazurilor (operelor) particulare. Definițiile, desigur, nu sînt definitive. Însă nimic nu ne împiedică — dimpotrivă — să procedăm la modelări, sintetizări și generalizări succesive, cu funcție nu profetică, ci pur retrospectivă.

Sînt necesare și cîteva distincții : coeficientul de valabilitate se micșorează progresiv, dar nu se relativizează pînă la limita imposibilității și a scepticismului. Aceeași idee, pe deplin verificată în domeniul clasic, urmează a fi luată sub beneficiu de inventar în literatura modernă și, mai ales, contemporană. Totuși, și în acest caz avem nevoie de o largă perspectivă înainte de a decide dacă operele noi introduc sau nu, efectiv, o modificare substanțială, ori măcar notabilă, a conceptului. Astfel de verificări sînt totdeauna utile, nu însă capitale și din alt motiv : nu toate operele literare prezintă același interes pentru critica ideilor literare. Obiectul său nu este *creația*, ci *ideea* literară, pe care numai unele creații literare o exprimă în mod limpede, consecvent și semnificativ. Realizarea literară, ca atare, nu este esențială pentru clarificarea și evaluarea programului său literar, care are, în ordinea noastră de preocupări, o prioritate absolută. De unde și lipsa de consistență a obiecției, adusă uneori și nouă, privitoare la lipsa de preocupare a criticii ideilor literare pentru fenomenul literar concret, actual, dovedită prin absența judecăților de valoare în sfera literară etc. Toate aceste operații foarte legitime, nimic de zis, nu sînt în acest cadru de competența noastră, ci a criticii literare curente, de care metoda criticii ideilor literare tinde să se delimiteze în mod sistematic.

7. Rezultatele convergente ale acestor patru serii hermeneutice pun din plin problema rezultatelor obținute, nici minimalizate, nici supralicitate. Care este *condiția și valabilitatea definiției* ideilor literare ? De la început trebuie îndepărtată identificarea mecanică între definiția dogmatică, matematică, științifică, logică și „literară", care împrumută de la celelalte tipuri de definiții doar unele procedee, regrupate într-o tehnică și formulă proprie. Uniformitate și cantitate, de o parte, diversitate și calitate, de alta, definite prin cuvinte, *nomina*, care, mai ales în domeniul literar, ar constitui simple „semne" arbitrare, convenționale, pur operaționale. Fără a intra în nici un fel în controversa despre „arbitrarul" semnului lingvistic, noi aderăm la opinia lingviștilor care înțeleg

prin *arbitrar* = *nemotivat*, lipsit de explicație (cuvîntul, ca atare, nu poate lămuri *de ce* unui anume patruped i se spune „cal").

În cazul cuvintelor literare, „misterul" nu este chiar de tot impenetrabil, deoarece sensul primitiv, fundamental, al unei noțiuni literare se confundă mai totdeauna cu prima sa accepție atestată. Termenii grecești : *comic*, *liric*, *tragic* au o anume „obiectivitate", întrucît derivă din însăși „recuzita" originară a genului respectiv (procesiuni dionisiace, instrumente muzicale, piei de țap etc.). Examenul terminologiei metaforice, folosită de retorica și critica literară elină, duce la concluzia că procedeul predominant este însușirea, împrumutarea și extensiunea sensurilor existente, și mult mai puțin inventarea unor termeni integral noi.[54] Lista categoriilor de cuvinte metaforizate în sens „retoric" și „critic" demonstrează, și în acest caz, substratul obiectiv al oricărei metafore : o regrupare inedită, o nouă punere în relație a două sau mai multe elemente obiectiv-preexistente. Arbitrarul poate fi al raportului stabilit, nu însă și al elementelor componente. Transferul, foarte explicabil în domeniul metaforelor retorice pe tema *teatrului*, *festivalului*, *gustului*, *religiei*, *meseriilor* etc., este mai greu de lămurit în cazul unor noi raporturi din sfera fenomenelor fizice, a naturii, de pildă. Dar și în această împrejurare este chiar atît de „convențională" asimilarea unui atribut fizic (lumină sau întuneric, să zicem) unei calități estetice ? Problema ar merita un studiu în adîncime. Iată alte două metafore : *oglinda* și *lampa*, cu ajutorul cărora un autor studiază și încadrează întreaga estetică romantică și istoria tradiției sale. Atribuția poate fi „convențională", dar motivarea este cît se poate de obiectivă. *Oglinda* compară spiritul creator cu „reflectarea obiectelor externe", *lampa* cu un „proiector radiant, care pune la contribuție obiectele percepute"[55]. Omologia *metaforă/realitate estetică* este, deci, desăvîrșită. Nici urmă de arbitrar fantezist într-o astfel de terminologie. Pentru noi, acest tip de definiții rămîn de la început și pînă la sfîrșit obiective, chiar dacă foarte simplificate. Faptul se explică prin funcția de generalizare și unificare a oricărui concept („estetic" sau nu), prin trecerea de la note calitative la noțiuni, de la impresii particulare la universal. Fără această operație, conceptele, ideile literare, și deci estetica și critica literară, nu s-ar fi constituit niciodată. Dovada realității

obiective a fenomenelor literare stă în însăși posibilitatea existenței cuvintelor care le definesc.

Deloc neglijabilă este și puterea lor de circulație. O „convenție" acceptată de două mii de ani are valoarea unui adevăr cvasi-indiscutabil. Faptul că, în timp, intervine verificarea și adeziunea spiritelor competente ale fiecărei epoci, *consensus optimi cujusque*, nu este nici el lipsit de semnificație.[56] Oricît de mare ar fi presiunea tradiției sensurilor acceptate, erorile evidente atrag, mai devreme sau mai tîrziu, atenția. Dacă specialiștii cad periodic de acord asupra unor termeni literari, este probabil că adevărul se află de partea lor. De ce ar greși *tocmai* specialiștii (esteticienii, criticii, scriitorii)? Această pseudouniversalitate, de ordin experimental-statistic, a fost intuită încă de Kant cu prilejul analizei universalității judecății de gust. Ea este aplicabilă și domeniului nostru, unde mutațiile terminologice sînt relativ puțin frecvente. Definițiile se perfecționează, se readaptează progresiv realităților literare, în funcție de asimilarea noilor aspecte și observații. Însă, și în această împrejurare, ceea ce se produce este doar o investigare mai adîncă a sferei realității literare. Toate elementele „inedite" sînt, de fapt, preexistente, obiectiv-imanente conștiinței literaturii ca mod universal de existență, reflectare mediată de către conștiință a existenței, a unității lumii materiale.

Dar adevărata calitate obiectivă a ideii literare — în măsura în care ea implică „obiectivitate" — decurge din caracterul său „logic", supus unei rațiuni interioare. Dacă o idee literară se desfășoară într-un sens și nu în altul, faptul se datorește unei necesități obiective, *de drept* și nu *de fapt*, unei coerențe și consecvențe latente, care poate fi „modelată". Un astfel de „model" își demonstrează realitatea, deci obiectivitatea, prin însuși faptul că funcționează, este valid, poate fi verificat, cheamă la ordine aspectele centrifuge, divergente etc. Ideea literară dobîndește o existență obiectivă ori de cîte ori se prezintă observației sub forma unei totalități convergente, capabilă de integrări succesive, într-o ordine ireversibilă, în „lanț". O definiție, chiar „convențională", pierde acest caracter, prin consecvență, verificare și validare. Orice idee literară, oricît de „paradoxală", poate fi, deci, confirmată și recunoscută din plin, dacă-și primește — ca să ne exprimăm astfel — învestitura hermeneutică. Integrată unor cicluri hermeneutice,

ideea literară dobîndește întreaga obiectivitate a ciclurilor care o instituie.

Evidența „logică" a ideii literare atinge stadiul clarității depline prin formalizare și tipizare. Ceea ce reține analiza nu sînt particularitățile ideii, ci modul constituirii sale în diferite „scheme", care pot face abstracție de autori, opere și alte documente nominalizate. Critica ideilor literare nu este preocupată de inventarierea soluțiilor individuale, ci de posibilitatea integrării lor în categorii superioare, în tipuri de soluții, ca trepte și puncte nodale ale unei viziuni formale supraordonate. Prin reducții succesive, toate formulele de tipul : *baroc, clasic, realist, romantic* etc. sînt subsumate unei *singure* categorii — ideale, utopice — în interiorul căreia *toate* soluțiile tipizate — subordonate — își găsesc o anume periodicitate, un ritm ciclic. În cadrul conceptului de *clasic*, definițiile propuse revin în mod inevitabil la aceleași principii, se grupează invariabil în sensul acelorași linii de forță. La acest nivel de abstractizare și esențializare, ideea literară devine o certitudine, o afirmație obiectivă prin ea însăși.

Rigoarea „adevărului" proclamat exclude orice adevăr concurent, de unde caracterul profund selectiv al criticii ideilor literare. Sinteza sa nu este exhaustivă, nici normativă, ci strict selectivă. Ea nu acceptă decît elementele convertibile, ce pot fi supuse principiului său exclusivist de organizare. Severitatea este atît de drastică, exigențele atît de riguroase, încît nu o dată rămîn în afară, pur și simplu aruncate, sau tratate cu cea mai deplină indiferență, o serie întreagă de aspecte foarte importante, care au doar acest mic „defect"... capital : sînt anarhice, neîncadrabile, ireductibile eforturilor convergente de sinteză. Acestui spirit de mare discriminare i se asociază în mod simetric o tendință, nu mai puțin radicală, de încorporare „abuzivă", de recuperare și integrare contextuală — am fi înclinați să spunem — fără scrupule. Ea își îngăduie să rupă și să disloce toate contextele străine, să sfărîme toate sistemele existente, numai pentru a putea extrage un *singur* fragment care-i convine, un *singur* citat ce o interesează, o *singură* idee capabilă să consolideze propria sa construcție, ridicată pe ruinele altora. Tehnica asimilării și asumării citatelor este posibilă numai prin generalizarea acestui procedeu înrudit, de altfel, cu al criticii literare curente. O anume propoziție

din G. Călinescu despre „moartea artei" prin „descoperirea Esteticii" este scoasă, aproape cuvînt cu cuvînt, din Paul Valéry și integrată unei alte demonstrații [57] cu cea mai desăvîrșită dezinvoltură.

În definitiv, de ce critica literară ar avea voie să smulgă dintr-un context doar un citat-două, care convin unei demonstrații critice, și critica ideilor literare n-ar primi permisiunea să procedeze în același mod ? Ce face critica decît să recupereze fragmente vii din țesuturi moarte, prin decupare și recondiționare într-o nouă schemă ? Scoasă din contextul originar, ideea își pierde sensul de bază, dar prin reintegrare dobîndește un altul, cel puțin la fel de legitim și de valabil. De ce acest gen de „subiectivitate" ar fi recunoscut doar criticului literar, și nu și criticului ideilor literare ? De ce criticului (literar) i s-ar îngădui să facă toate „lecturile", „interpretările" și „eseurile" sale, iar criticului (ideilor literare) nu i s-ar permite să definească — în condițiunile trecute în revistă — ideile literare, la modul său, prin selecțiile, modelările și construcțiile sale ? Pentru ce acest critic n-ar avea voie să-și aleagă subiectele, să regrupeze ideile în diferite sisteme asociative, să le accepte sau să le respingă, numai după norma sa interioară ? Demersul critic este peste tot unul și același, lipsit de orice regim preferențial.

Valoarea ultimă a metodei este deci euristică, instrumentală. Critica ideilor literare inventează scheme, scenarii, ipoteze de lucru, capabile să structureze universul haotic al ideilor literare, pe care începe să-l ordoneze, pentru a-l putea cunoaște și valorifica. Explorăm, grupăm, clasificăm cu scopul de a descoperi o posibilitate de integrare, un unghi favorabil de lectură, verificat și perfecționat pe durata procesului critic, de-a lungul traiectului hermeneutic. Cînd indică o bună direcție generală de înaintare, chiar aproximația poate fi utilă. Procedeul nu numai întrevăzut, dar teoretizat în anumite limite încă de Croce, are numeroși adepți printre precursorii și adepții „noii critici" [58], care operează numai prin descifrări „coerente" și lecturi „pertinente", în diferite planuri, capabile să dezvăluie „proiectul" latent al operei. Dar virtuțile operatorii ale acestei metode sînt mult mai mari. Dacă orice critică folosește concepte și idei literare, care pot fi integral parcurse, clarificate și definite numai printr-o astfel de critică, încheierea este una

singură : critica ideilor literare devine *condiția esențială a oricărei critici*, critica necesară, prealabilă, a întregii sale infrastructuri teoretice, explicite sau implicite.

8. Condiția procesului hermeneutic trebuie, totuși, privită cu luciditate pentru a înlătura orice tentativă de supralicitare și de preluare docilă, necritică. Precum orice altă formă de critică, critica ideilor literare nu poate fi nici absolută, nici infailibilă. Ea este aplicabilă, dă bune rezultate, își demonstrează din plin valabilitatea numai între anumite *limite*. „Adevărul" său este al validității metodei folosite, care operează exclusiv prin stabiliri de relații și integrări de relații, în interiorul unor sisteme formalizabile. Orice mecanism intelectual întemeiat pe raportări și relații este relativ prin definiție.

a) O primă limită este impusă de însuși „aprioriSmul" modelării, care nu poate și nu trebuie să definească *toate* noțiunile, toți termenii folosiți pentru a nu cădea în cercul vicios al tautologiei : „Întrucît definițiile — observă și D'Alembert — constau în a explica un cuvînt cu ajutorul unuia sau mai multor altor cuvinte, rezultă în mod necesar că există cuvinte ce nu trebuie niciodată definite, deoarece în caz contrar toate definițiile n-ar mai forma decît o specie de cerc vicios, în care un cuvînt ar fi explicat de un alt cuvînt, ce ar fi servit la propria sa explicație" [59]. Iată de ce unele propoziții vor fi doar subînțelese, altele doar enunțate neanalitic, prin întreținerea ficțiunii consensului prealabil. Metoda presupune un număr de termeni, noțiuni, idei literare etc., folosiți *ca și cum* asupra lor s-ar fi căzut de acord de la început, acceptați în mod tacit sau declarat ca puncte legitime de plecare. Orice model propune de fapt doar propria sa concluzie, cu care se identifică pe parcurs. Ea nu este demonstrată, ci numai enunțată, sub rezerva verificării hermeneutice. Un articol de *Dicționar* ce și-ar propune să definească pas cu pas toți termenii implicați argumentării, fără să alterneze termenii tehnici explicați cu termenii comuni imediat inteligibili (fie și convențional inteligibili) [60], ar constitui o monstruozitate. Rezultatul ar fi un glosar inform, care și-a pierdut pe drum însuși sensul preocupării sale : ideea centrală.

La obiecția (adusă în trecut și lui Croce) că tautologia, chiar și în acest caz, nu poate fi evitată, întrucît seria de identități :

artă = creaţie = intuiţie = frumos = geniu = gust = artă ne întoarce la punctul de plecare (literatura este literatură, poezia este poezie etc.), se poate răspunde că spirala ascendentă a spiritului hermeneutic nu coincide niciodată cu poziţia sa iniţială. Pe parcurs, la fiecare din revoluţiile şi etapele străbătute, ideea literară se modifică, se dezvoltă, primeşte o altă formulare, un alt conţinut, care numai sub raport *formal* este acoperit de vechiul concept. *Substanţial*, el a devenit un alt concept, care continuă să folosească eticheta tradiţională doar din stricte raţiuni lingvistice, pentru simpla comoditate a comunicării. Rolul criticii ideilor literare constă tocmai în înlăturarea acestor suprapuneri simplificatoare, prin demistificarea oricăror sinonimii abuzive. Repetiţia este numai conceptuală, nu hermeneutică, nici critică. Definiţia poeziei, primită ca bază de discuţie, şi definiţia acceptată la sfîrşitul întregii analize, nu mai coincid decît în parte. În caz contrar, procesul este ratat, el nu şi-a atins scopul. Pe de altă parte, noi recunoaştem în mod deschis toate consecinţele gîndirii de tip circular, care sugerează efectiv stagnarea în perspectivă transcendentă şi implică desfăşurarea ciclică în cea istoric-imanentă.

b) Limitată — acceptabilă doar ca o fatalitate metodologică — este şi posibilitatea de adecvare a ideii literare la textul literar, inevitabil parţială, aproximativă. Faţă de realitatea literaturii, sub toate formele sale, definiţiile literare prezintă — fără excepţie — un coeficient variabil de neaderenţă, de necorespondenţă şi deci, implicit, de autonomie. Ideea literară are propria sa coerenţă şi rigoare, care niciodată nu acoperă şi nu se suprapune *integral* peste relieful textului literar. Între cele două planuri există discontinuitate şi divergenţă. De unde relativitatea oricăror definiţii literare, imposibilitatea formulei stricte, algebrice, care nu poate reduce la unitate imensa varietate fenomenală şi polisemică a literaturii reflectînd infinita bogăţie a lumii. Orice idee literară implică deci excepţii, surprize, aspecte ireductibile, de privit ca atare, întrucît nu se poate cere unui „model" literar mai mult decît el îşi propune şi este capabil să realizeze. Observaţii în acest sens s-au făcut adesea [61], dintr-o perspectivă mai curînd sceptică.

Noi plecăm, în mod deschis, de la ipoteza disocierii dintre planul teoretic şi practic al literaturii, refuzînd orice descu-

rajare, deoarece ne-am interzis de la început orice exagerare sau iluzie. Cît timp studiul teoretic al literaturii presupune în mod necesar raportarea la o serie de categorii critice, generalizante prin însăşi structura lor categorială, lipsite de orice semnificaţie valorică (atributul de *clasicism, realism* etc., nu implică o judecată de valoare), ne-am asumat implicit şi toate urmările : existenţa textelor sau operelor ireductibile la concepte riguroase ; absenţa ierarhiilor în funcţie de o idee sau alta ; dificultatea reducerii la unitatea terminologică a diversităţii fenomenelor ; primejdia categoriilor prea generale ; modificarea continuă a semnificaţiilor unui concept prin apariţia noilor opere ; riscul simplificării prin formule-cheie, al schematizării şi al alterării intuiţiei prin limbaj critic convenţional ; fracţionarea unei opere unitare, care poate parcurge mai multe stiluri raportabile la idei diferite ; abstractizarea excesivă a literaturii etc., etc.

Toate aceste obiecţii ar pune, într-adevăr, în mare dificultate orice critică *literară*. Numai că obiectivul nostru nu este identic cu al criticii literare, al cărei obiect este unicitatea, personalitatea estetico-ideologică ireductibilă a operei literare. Fără îndoială, conceptul de fantastic se pulverizează în opere. Orice noţiune literară îşi îngustează sfera, se subdivide, se individualizează : cîte opere, atîtea „categorii" estetice. Or, critica ideilor literare parcurge o traiectorie *diametral* opusă : ea pleacă de la accidentul operei pentru a se ridica la modelul teoretic al tuturor operelor de tipul său. Între preconceptul pur abstract şi realitatea concretă, ideea literară se constituie într-un spaţiu intermediar : ea recuperează prin inducţie doar atîtea elemente cîte sînt necesare pentru a o face posibilă, funcţională şi reprezentativă pentru o singură categorie.

Dincolo de acest „barem" al investigării şi integrării concrete, varietatea realităţii nu mai constituie nici o primejdie sau tentaţie. Fenomenalitatea literară poate rămîne foarte bine fie *dincolo* (prin abundenţă de aspecte), fie *dincoace* de concept (prin insuficienţă de aspecte), fără ca prin aceasta validitatea construcţiei să sufere în vreun fel oarecare. Este vorba, se înţelege, în toate aceste împrejurări, de idei bine documentate şi articulate, care pot să ilustreze o „logică" evidentă. Demonstrarea poate face însă abstracţie de excepţii sau lacune. Dacă am tinde la epuizarea şi validarea definiţiei în funcţie de orice „absenţă" sau „prezenţă" (obsedaţi de orice operă posibilă, reperată

sau nereperată, resemnați la o pseudodefiniție care mereu doar *s-ar „face"*, *căutîndu-se)* n-am mai construi nimic, niciodată. Ar însemna să renunțăm la orice efort de sistematizare, tipizare și teoretizare a literaturii, ceea ce nu ne stă în intenție.

c) Limitată este și posibilitatea *clarității* integrale. Fără a cădea în paradox, îndrăznim să afirmăm că un grad oarecare de „confuzie" și „haotic" (în acest punct se pot face spirite, *nota bene)* constituie o condiție necesară a formulării oricărei idei literare. Dacă este exclusă claritatea de tip matematic sau pur logic ; dacă „multe cărți — cum observă și Kant — ar fi cu mult mai clare, dacă nu ar fi vrut să fie atît de clare" ; dacă „mijloacele care ajută pentru a produce claritatea sînt fără îndoială utile în amănunte", dar „de multe ori dăunătoare *în ansamblu,* întrucît nu permit cititorului să ajungă destul de repede să îmbrățișeze ansamblul cu privirea și acoperă cu toate culorile lor sclipitoare articulația sau fac de nerecunoscut structura sistemului de care depinde, totuși, de cele mai multe ori, judecarea unității și soliditătii lui" [62], rezultă că un coeficient de inefabil teoretic este implicat în însăși aplicarea metodei adoptate. Această noțiune de „inefabil teoretic" trebuie înțeleasă în mod exact. Cu cît precizia unei definiții este mai mare, cu atît definiția devine mai generală, deci mai vagă. Claritatea este invers proporțională cu abundența detaliilor concrete, inevitabil sacrificate sau „circumscrise" (ca să nu spunem „siluite") sub presiunea exigențelor noțiunilor folosite. Astfel de observații s-au făcut, în domeniul definițiilor literare, încă în secolul al XVIII-lea [63], urmate de recomandarea evitării definițiilor prea stricte, prea rigide, prea închise. Elasticitatea, suplețea și chiar o anume interferență nu pot fi excluse, nici condamnabile.

Există limite, întrevăzute încă de Pascal [64], ale rigorii semantice, care impun — în ciuda tuturor sforțărilor — un coeficient inevitabil de indeterminare. El este evident, mai ales în domeniul ce ne preocupă : al definirii calităților estetice sensibile, *clare* și totuși *indistincte,* ca să reluăm și noi limbajul lui Descartes și Leibniz. Acesta din urmă nu le contestă *claritatea,* în sensul că pot fi „recunoscute și deosebite cu ușurință unele de altele". Dar se îndoiește că ar putea fi definite cu precizie, întrucît rămîn *indistincte :* nu pot fi disociate cu precizie, ci numai ilustrate prin exemple. Ele sînt un *je ne*

sais quoi, descifrabil doar în context.[65] Dacă opera literară este „inefabilă" chiar și pentru un gînditor ca Leibniz, de ce definiției și ideii literare nu i s-ar recunoaște aceeași posibilitate de „indistincție" teoretică ?

Unele realități estetico-literare nu pot fi definite cu precizie maximă : *inefabilul*, *gustul*, *sublimul* etc. traduc emoții foarte concrete și, totuși, labile, aproximative, ambigui prin interferență în diferite contexte. Sensul istoric și cel estetic ale unei idei literare nu se suprapun niciodată, deși se intersectează în permanență. Pe de altă parte, dacă ideile ar fi prea clare, ele n-ar mai putea fi asociate niciodată, monade cu ferestre etern închise, necomunicabile. De ce *această* definiție, și nu *alta*, la fel de posibilă ? De ce un critic dă o *anume* definiție poeziei lui Bacovia, și nu o *altă* definiție ? De ce în locul lui *modern* noi n-am folosit *modernitate*, și invers ? Fiindcă este dreptul oricărui critic să procedeze astfel, în măsura în care el poate produce argumente coerente, ferindu-se de abuzul distincțiilor semantice prea subtile, pur formale, simple jocuri sofistice, refuzate încă din Antichitate (Aulus Gellius, XVIII, VII, 3). Dar, de la o anume treaptă de abstractizare înainte, cînd criticul ajunge la conștiința jocului alternărilor de teze și antiteze deopotrivă de posibile, ambiguitatea teoretică devine o formă de „ironie" superioară. Inefabilul criticii ideilor literare se transformă într-o modalitate a poeziei intelectuale, într-o speță de „humor" romantic al ideilor.

d) Limitată este, în sfîrșit, *condiția* însăși a determinării conceptelor și ideilor literare. Și de această dată, noi acceptăm deschis, lucid și fără iluzii această concluzie, care se impune cu necesitate, la antipodul oricărui dogmatism posibil. Spre deosebire de dogmatismul impresionist, cel mai periculos, mai sclerozat, mai antipatic și mai arogant dintre toate (deoarece el ascunde sub o mască „subtilă", care afectează libertatea spirituală, obstinația opacă a simplei impresii, transformată într-un absolut, în interiorul căreia criticul se baricadează, surd la orice controversă), critica de tip hermeneutic, prin însăși circularitatea și deschiderea sa continuă, refuză orice stagnare, osificare și închidere. Rezultatele sale sînt prezentate sub beneficiul construcției autotelice, satisfacției interioare, inventarului final, stadiului actual și limitelor relative ale cunoașterii. Scopul ultim nu este de a da definiții defini-

tive, ci de a examina condițiile și posibilitățile oricărei definiții perfectibile. Această limitare și relativizare a criticii ideilor literare nu exclude, ba chiar implică efortul metodic al cunoașterii și determinării. Noi împingem întreaga operație cît mai departe posibil: „Expunerea — spunea Aristotel — va fi mulțumitoare, dacă va atinge acel grad de exactitate ce-l îngăduie materia dată" (*Etica Nic.*, I, 1, 1094 b). A proceda altfel ar însemna să abdicăm de la analiză și investigație, de la sforțarea intelectuală organizată, de la finalitatea și tensiunea cunoașterii, de dragul paradoxului ieftin, obscurantist, iraționalist și acefal, al pseudoindeterminismului absolut, pe care unii jurnaliști literari inocenți l-au pus în legătură cu... „relația de incertitudine a lui Heisenberg". Ca și cum ideile literare ar fi... atomi și electroni! Detaliul, în treacăt fie spus, aruncă o vie lumină asupra competenței și seriozității cu care unii improvizați înțeleg să discute astfel de probleme ce-i depășesc sub toate aspectele.[66]

Metoda hermeneutică este astfel concepută încît ea nu numai că nu refuză toate completările și rectificările legitime, dar ea presupune prin însăși logica sa interioară satisfacția descoperirii, recuperării și integrării continui. Acest sistem nu numai că nu suferă de „amor-propriu", dar el nu poate să funcționeze decît *numai* printr-o astfel de perfecționare, în interiorul modelelor pe care și le prescrie. El știe că nu știe tot, că n-a dezlegat toate problemele, că nu le va desluși, de fapt, pe toate în mod integral niciodată, făcîndu-și un mod de existență și de expresie tocmai din această „ironie" a anticipării, acceptării și resemnării cunoașterii literare limitate și relative.

VIII. Ce rezultate *creatoare, originale,* poate da o astfel de metodă? Întrebarea nu este chiar lipsită de sens, deoarece critica ideilor literare — în obiectul și procedeele sale specifice — nu este încă bine consolidată în conștiințe, unde nu lipsesc nici prejudecățile, nici exclusivismele. Totuși, noi nu vedem de ce criticii operei literare i s-ar recunoaște și criticii ideilor literare nu i s-ar recunoaște același atribut de „creator", la care are același drept, în condiții de competiție deplină. Dacă valoarea teoretică și ideologică este calitativ egală valorii artistice, întrucît poate fi mai valoros, în principiu, un roman decît teoria romanului, un volum de poezii mai valoros decît teoria poeziei? Dacă plăcerea de a citi și analiza

idei este la fel de legitimă ca orice altă lectură sau analiză, de ce critica ideilor literare nu și-ar asuma, din plin și pe față, aceeași satisfacție? De ce ar fi mai atractivă, să zicem, din punct de vedere „literar", opera lui Ion Agârbiceanu sau Cezar Petrescu, decît controversa *clasic-modern* sau problema *avangardei*, o colecție de debutanți — oricît de promițători — mai semnificativă decît problema *literaturii* și *antiliteraturii*? Dacă pretenția unor scriitori că numai ei ar fi „creatori", nu și criticii, este total greșită, nu mai puțin exorbitantă rămîne tendința unor critici de a monopoliza *numai* ei și *numai* pentru formula lor (de obicei liricoid-impresionistă) toate forțele de „creație" ale criticii. Acestea sînt mult mai mari decît se crede în genere. Ele sînt, de fapt, teoretic și practic vorbind, nesfîrșite.

1. Critica ideilor literare își revendică în mod deschis și fără nici un fel de complex (de superioritate sau inferioritate) *capacitatea creatoare*. Ea constituie o tentativă hotărîtă de a lărgi sfera creației critice, plecînd de la premisa că *ideile sînt opere*; că există o reală congenialitate între critic și creator; că orice conștiință a creației echivalează — în spirit modern — cu însăși creația; că orice idee are o expresie unică, irepetabilă, creatoare chiar prin acest fapt; că organizarea oricărei idei — literare sau nu — are afinități artistice prin însăși opera de ordonare și asamblare pe care o presupune; în sfîrșit, că orice acțiune de sintetizare și modelare este fundamental creatoare. Critica ideilor literare pleacă de la omologia *sinteză = creație* (v. *Sinteza*, vol. III). Constituirea unor bune „modele" funcționale, coerente și consecvente în toate compartimentele, desfășurate unitar pe durata întregii construcții, este *în sine* creatoare. În astfel de împrejurări, creatoare este însăși metoda, principiul său de organizare și aplicare, modul de selectare, reconstituire și reformulare, „arta" de a converti datele problemei într-o nouă demonstrație bine articulată. Ideile, citatele, materialele documentare circulă peste tot. Se știe: totul a fost „spus" de mult. Esențial este a regrupa elementele preexistente în cadrul unui sistem, în funcție de unghiul unitar de percepție, al unei concepții personale, într-un cadru ideologic bine întemeiat:

„Ideea — observă și G. Călinescu — este lucrul cel mai banal și mai obștesc și nimeni nu se poate îndărătnici de a sus-

ţine că a stabilit un raport întîia oară... Originalitatea de gîndire şi, deci, dreptul de proprietate porneşte de la complexul unei atitudini întregi. Dacă, prin urmare, în marginile competenţei adevărate introducem un sistem de gîndire în totalitate nou sau în tot cazul cu nouă vitalitate, e oarecum demoralizant şi inutil să împingem probitatea pînă acolo încît să verificăm autenticitatea ideilor izolate." [67]

Mişcarea se desfăşoară în doi timpi : *selecţia* şi *reconstrucţia,* momente corelative ale unui proces unic de sinteză creatoare. Pentru noi (a spus-o de mult şi La Bruyère) „alegerea ideilor este invenţie"[68]. Şi ea este „invenţie" întrucît implică intervenţia unui criteriu selectiv stabil, în perspectiva viziunii de ansamblu, care filtrează şi recuperează exclusiv în funcţie de exigenţele sale. O astfel de „lectură" este totdeauna preferenţială şi fragmentară. Ea „alege" doar ce-i „convine", în limitele unei „scheme", care constituie însăşi ipoteza creatoare a spiritului critic şi teoretic. De aceea, ea nu poate fi decît „parţială" şi productivă. Procedeul are înalte virtuţi creatoare : o idee este sculptată şi modelată aşa cum un pictor absoarbe şi remodelează imaginea brută a naturii. Cézanne spunea : „Iau din dreapta, din stînga, de aici şi de acolo, de pretutindeni, culorile sale, nuanţele ; le fixez, le alătur una alteia, şi formează linii, *devin* obiecte, roci, copaci, fără ca eu să mă gîndesc la asta" [69]. La fel procedează şi criticul pe parcursul investigaţiei sale „erudite", echivalentă cu o colaborare, cu o formă de dialog spiritual : el alege, scoate, nuanţează *toate* elementele de care dispune. Că subliniază şi chiar „absolutizează" unele accepţii, nimic mai firesc. Aceste „exagerări" fac parte chiar din ritualul metodei sale, care implică asumarea deschisă şi decizia critică apăsată în toate punctele nodale ale problemei şi, bineînţeles, în concluzii.

În acelaşi timp, destructurarea prin selecţie devine restructurare prin concepţie. Fiecare idee literară, corespunzătoare unui articol de *Dicţionar,* este supusă unei radiografii interne, care-i schiţează „scheletul" şi „istoria", sub forma unei reconstrucţii concentrate, sferice. Este refăcut, pe texte, în mod analitic, procesul însuşi al ideii, ordonarea şi sistematizarea critică scoţînd singure în relief toate calităţile şi defectele soluţiilor anterioare. Elementele fundamentale ale problemei sînt în felul acesta depistate, extrase şi reformulate pe un spaţiu restrîns,

prin escavare, comprimare și sistematizare. Este punctul de convergență al întregii critici a ideilor literare, inventivă (în intenție, cel puțin) tocmai prin această reluare și reconstruire, într-un plan propriu, a fiecărei idei discutate. Contribuția reală, în adîncime, a criticii ideilor literare este deci opțiunea și sinteza, unghiul de percepție și de rezolvare a ideii respective, coerența și consecvența articolului. Invenția substanțială stă în soluția generală, mai puțin și uneori chiar deloc în detalii, cele mai multe, în mod inevitabil, de uz comun. În măsura în care soluția de ansamblu nu calchiază și nu se suprapune peste nici una din rezolvările existente în punctele esențiale, paternitatea revine, de drept și de fapt, criticului în cauză. Prin acest procedeu hermeneutic ideea literară este, efectiv, re-inventată : „Să nu mi se spună că n-am spus nimic nou : dispoziția materiei este nouă : cînd te joci cu mingea, aceeași minge o aruncă și unul, și altul, doar că unul o aruncă mai bine" (Pascal) [70].

2. Condiția precară a „originalității" ideilor literare rezultă, așadar, cu destulă claritate. Ea este relativă și uneori chiar foarte relativă (v. *Originalitatea*, vol. II). Prin urmare, critica pe care o preconizăm nu va fi nici mai „originală", nici mai puțin „originală", decît orice alt tip de critică, unde bîntuie nu o dată, uneori cu prea mare ostentație, mitul pseudooriginalității suficiente și agresive. [71] Această pretenție goală devenise supărătoare încă la începutul secolului trecut, cînd creația critică nu atinsese nici pe departe proporțiile și frenezia actuală, constrînsă în mod inevitabil la o serie întreagă de repetiții :

„În critica literară — observă Simonde de Sismondi — ar constitui o pretenție profund ridicolă a nu voi să repeți niciodată ce s-a mai spus și o afectare foarte vanitoasă de a disocia în fiecare idee ce este al ei și ceea ce datorează altei idei" [72].

Din care cauză, în locul vînătorii cu orice preț a „originalității", noi propunem în mod hotărît preocuparea „adevărului". Ceea ce ne interesează nu este surpriza senzațională, ci construcția bine articulată, care poate demonstra o soluție durabilă. Dacă a fost spusă de noi, sau de alții, în total sau în parte, înaintea noastră, faptul are o mai mică importanță. Esențială este posibilitatea legitimării și integrării sale într-o sinteză reală, *a fortiori* nouă prin faptul că a putut fi efectiv realizată,

într-un nou plan de analiză, în cadrul unei noi metode, pusă la punct tocmai în vederea acestui obiectiv. De altfel, ea nici nu se poate constitui, precum am văzut, decît numai prin însumări de adevăruri fragmentare, ridicată pe o infrastructură verificată și acceptată. Pentru noi, „adevărul" — și înțelegem prin „adevăr" valabilitatea demonstrată a ideii — este atît de important, obiectiv și real, încît el devine *ipso facto* impersonal, lipsit de paternitate nominală. „Originală" este însăși formula de enunțare a „adevărului". Pe parcursul analizei, ideile se impersonalizează, își pierd identitatea, devin inevitabile „locuri comune" ale abstracțiunii și generalității gîndirii literare.

Existența tradiției estetice și critice împiedică, la fel, orice originalitate absolută. Critica ideilor apare la o anume fază a istoriei ideilor literare, pe care doar o continuă prin reformulare. Originalitatea absolută este suprimată, exclusă, încă de la primele definiții fundamentale. *Creația* este ori *ingenium*, ori *ars*. Tot ce urmează constituie variații pe aceeași temă. Unele idei le-am „descoperit" singuri. Apoi constatăm că au fost spuse de alții, înaintea noastră, și încă mai bine. Noi nu vom putea dovedi *niciodată* aceste pseudodescoperiri, care au „ironia" lor secretă. La început ne-a surprins, apoi ne-a amuzat acest joc, uneori chiar ne-a iritat. În cele din urmă, am acceptat ideea că accidentul era — de fapt — inevitabil, prescris de însăși logica ideilor literare, „originale" sub raport material doar în măsura în care nu li s-au descoperit *încă* antecedenții. Experiența se verifică mereu. Toate ideile preexistă. Vine cineva și le formulează primul : „Ce este o idee nouă, extraordinară ? — se întreabă Boileau la bătrînețe. — Nu este deloc, cum cred ignoranții, o idee pe care nimeni n-a avut-o, sau n-a trebuit s-o aibă. Ea este, dimpotrivă, o idee ce trebuia să vină oricui și de care cineva și-a dat primul seama că trebuie s-o exprime." [73] Ideile aparțin tuturor ; ele au devenit de mult „anonime" și „colective", personalizate doar prin accidentele și inițiativele istoriei ideilor.

Circularitatea lor obiectivă acționează în același sens. Hermeneutica disciplinează și relativizează orice originalitate stridentă. Toate ideile literare revin, oscilează, se desfășoară între două puncte : de plecare și de sosire, echivalente cu o veșnică reîntoarcere și reformulare augmentativă. Ideea de creație nu

poate depăși alternativa *geniu/tehnică, inspirație/reflexivitate,* parametri dați o dată pentru totdeauna, consubstanțiali esenței sale. În totalitatea structurală a ideii totul este solidar și circular. A pretinde prioritatea inițiativei absolute înseamnă a ignora obiectivitatea unui întreg sistem de vase comunicante, prin care circulă — în dublu sens — aceeași sevă.

Dacă se poate vorbi, totuși, de un *coeficient* oarecare de „originalitate", el constă în mod paradoxal tocmai în modul „redescoperirii" ideilor consacrate, în repetarea inevitabilă a intuițiilor și formulelor anterioare. Originalitatea nu stă în a găsi cu orice preț idei inedite, ci a găsi *singuri* idei cunoscute. „Nu ai cu adevărat o idee — observă Alain — cît timp n-ai inventat-o din nou." [74] De unde rezultă valoarea intrinsec-obiectivă a reconstituirii de „scheme" și „modele", care pot sau nu să coincidă cu o serie de descoperiri anterioare. Dar prin faptul că ele reprezintă expresia unor relații personale dintre critic și idei, înscrise pe propria lor traiectorie, definite chiar în actul stabilirii unei relații irepetabile prin definiție, „originalitatea" substanțială nu le poate fi refuzată. Ea este „originală" în sens de efectiv „originară", cu punct de plecare într-o geneză *sui generis.* Un adevăr este evident prin el însuși. Reții acest adevăr și-l formulezi singur. Apoi constați că a mai fost observat și de alții. Încetează numai prin acest fapt, la nivelul experienței concrete, autentice, irepetabile, că ar fi „original" ? Garanția pseudooriginalității stă în planificarea demonstrației, care nu reproduce în sistemul său interior nici una din schemele existente. Personalitatea relativă constă în reanalizarea, renuanțarea, reformularea problemei într-un limbaj propriu, în resintetizare. Pe scurt, în asimilarea personală a ideii.

Se poate aminti, și nu în ultimul rînd sau în trecere, de o anume originalitate, tot relativă, de esență contextuală. Ideile literare sînt originale *hic et nunc,* în diferite condiții date, în contextul unor literaturi naționale, care parcurg alte etape istorice. Fiecare ciclu hermeneutic se desfășoară într-un context specific. Originalitate dincolo de Pirinei, banalitate dincoace. Și invers. Ceea ce este, sau trece drept original în cultura noastră actuală, a încetat să mai fie original, să zicem, în Portugalia sau Ecuador. Și poate că una din marile șanse ale culturii și gîndirii noastre literare este tocmai aceasta : posibilitatea de reactualizare și reformulare dintr-o perspectivă nouă, specifică,

a unei întregi serii de probleme depășite, „perimate" în alte zone, dar care la noi pot fi efectiv redescoperite, revalidate și comunicate ideologiei literare străine, corespunzătoare unor necesități vitale imediate ale spiritului românesc contemporan, pus în situația să-și *asume* și să re-creeze, într-un spirit de reală independență, prin autodeterminare, totalitatea sferică a ideilor literare. Dar, ca un critic român să poată să-și dea seama ce este „original" sau nu dintr-o „idee", chiar în această eventualitate favorabilă, el trebuie să fi parcurs în prealabil o întreagă documentare, o experiență critică identică sau asemănătoare, pentru a putea vorbi edificat, în cunoștință de cauză. Critica ideilor literare nu poate fi controlată numai prin simple „impresii", pe care le declară de la început nule și neavenite.

O oarecare experiență „stilistică" participă și ea la acest capitol (destul de echivoc, s-o recunoaștem) al „creației". În mod evident, critica ideilor literare folosește „stilul ideilor", a căror vocație „clasică" nu mai trebuie evocată. Julien Benda a scris o carte întreagă despre *Du style des idées* (1948), care rezumă și sistematizează o întreagă tradiție. Este limpede că hermeneutica ideilor literare se dezinteresează de orice „exerciții" și „scrieri" formale. Pentru ea, ideea și stilul ideii se confundă indisolubil. *Ideea trece în stil.* Dar întrucît ideea noastră este „literară", și stilul corespunzător va fi, într-un anume sens, „literar", rămînînd în continuare teoretic, demonstrativ, argumentat, organizat. Or, tocmai această „organizare" îi conferă o serie de atribute „creatoare". Flaubert, care a fost fără îndoială un stilist, și-a dat seama de valoarea „preciziei" și „armoniei ansamblului". Un articol de critică de idei literare implică, deci, și la acest nivel sinteza, totalitatea, care conduce din interior întreaga desfășurare a expunerii. Ea este vizibilă prin însăși numerotarea paragrafelor și subparagrafelor articolelor *Dicționarului.* Dar, mai presus de toate, ceea ce intervine este efortul susținut al convergenței și supraetajării secțiunilor ideii, gîndită și formulată în același timp ca totalitate și succesiune de fragmente legate. Stilul ideilor literare va fi prin urmare, în mod necesar, cît mai legat posibil, strîns, concentrat, planificat, ritmic, cu insistențe și accentuări în toate punctele centrale, lansat într-o direcție precisă, preocupat doar de claritate (nu didactică), precizie (nu pedantă), cursivitate (nu jurnalistică), eficacitate (nu avocațial-retorică). Puritatea ideii

cere o expunere rece, tăioasă ca o lamă, de o sobră eleganță. Claritatea nu exclude profunzimea și profunzimea nu exclude claritatea. Decorațiile artificiale, divagațiile, metaforele de ocazie și alte asemenea ingrediente pseudoliterare sînt cu desăvîrșire excluse. Noi credem că transparența, armonia și desfășurarea organizată a ideii sînt „frumoase" prin ele însele, că există o „frumusețe logică" și că secretul stilului intelectual stă în simplitate, densitate și exactitate, într-un cadru arhitectonic. Noi nu credem și n-am crezut niciodată în grațiile și cochetăriile, tot mai obosite și mai fanate, ale *rococo*-ului impresionist, plictisitor și lipsit de sevă, în „farmecul" convențional al florilor decolorate de hîrtie.

IX. În ce măsură formula pe care o propunem reprezintă, într-adevăr, o *nouă formă de critică* a reieșit în cele din urmă — nădăjduim — cu destulă claritate. Ea prezintă particularitatea (trebuie insistat asupra acestei note eminamente hermeneutice) de a integra și, în același timp, de a depăși atît critica literară tradițională, cît și formele consacrate, de pe acum „clasicizate", ale „noii critici". Pentru noi procesul critic nu se poate încheia niciodată. Și dacă metoda pe care o preconizăm va fi, la rîndul său, integrată și depășită de alte formule, faptul nu numai că nu ne va întrista, dar va constitui o dovadă în plus în favoarea tezelor noastre. Spiritul critic refuză orice stagnare, orice dogmatizare. Ceea ce-l caracterizează este devenirea și perfecționarea continuă. Hermeneutica adoptată este creatoare, cicloidal-dialectică, istorică.

1. Ea funcționează pe trepte multiple de integrare și sintetizare ale aceluiași act critic, reluat și dezvoltat la fiecare rotire a spiralei ascendente, printr-o pendulare continuă de *corsi* și *ricorsi*, în mișcare elicoidală. Deci, într-un prim stadiu teoretic, vom adopta față de ideea literară aceeași atitudine pe care critica literară o ia față de orice operă literară. Vom urmări, în esență, aceleași obiective analitice, valorificatoare și creatoare : descoperirea de structuri, explorarea de sensuri și semnificații, reconstituirea unui „sistem", definirea notei originale, formularea unei judecăți de valoare, demonstrarea și explicarea acestei judecăți. Totul printr-o metodă adecvată, implicit mai raționalizată și conceptualizată decît în cazul criticii literare propriu-zise, dată fiind natura obiectului său specific :

ideea literară văzută ca unitate teoretică în dezvoltare istorică, definită și studiată ca problemă coerentă în desfășurare.

Angajat și implicat în toate dimensiunile ideii literare pe care le parcurge și le asumă cu o egală disponibilitate, necesitate și libertate hermeneutică, criticul ideilor literare este obligat să fie în același timp dialectician, critic, teoretician și istoric al ideilor literare. Ceea ce fixează critica ideilor literare la *confluența criticii, esteticii, istoriei literare* și *istoriei ideilor literare*, într-un cadru general de istorie a ideilor, implicat în formele conștiinței sociale, cerînd din partea celui ce o practică o competență multiplă și bine organizată. În acest domeniu, mai ales, simpla „neoimpresie" devine cu desăvîrșire inoperantă. Nu cu „neoimpresii" se rezolvă problema *mimesis*-ului în Renaștere, a raportului dintre mit și literatură în romantism, a corespondențelor și muzicalității în simbolism. Criticul ideilor este, de fapt, un critic „total", operînd printr-o hermeneutică totală, un om de gust, un ideolog, un estet și un istoric, capabil de lecturi clasice și moderne, fără pedanterie, dar și fără superficialitate. El este criticul „complet", ce a preferat să opteze, să se specializeze într-un domeniu tehnic, de electiune, în sfera căruia gustă și voluptatea, deloc neglijabilă, a pionieratului. „Acasă" în toate compartimentele, acest critic este (în principiu) orientat în toate zonele literare, pe care le parcurge în vederea extragerii esenței, definiției concentrate și reconstrucției modelatoare. Spiritul său conciliază perspective divergente sau contrare, convins că orice idee literară închide, prin întreaga sa „durată" istorică, o rezervă enormă de semnificații latente sau exprimate.

2. Această premisă constituie punctul de intersecție și joncțiune cu unul din aspectele cele mai importante ale „noii critici" : perspectiva semiologică-semantică. Postulatul „noii critici" este polisimbolia textului, în speță a textului de idei literare, postulat pe care critica ideilor literare îl adoptă și-l depășește cu aceeași dezinvoltură cu care absoarbe și depășește programul criticii literare de tip tradițional. Operație cu atît mai spontană și mai inocentă, cu cît critica ideilor literare nu este, în punctul său de plecare, un reflex sau un produs de contaminație al „noii critici". Critica ideilor literare s-a născut din necesități proprii, explicate pe larg, care doar întîlnesc și înțeleg să profite — fără prejudecăți — de pe urma unor orientări și metode actuale cu care-și surprinde afinități organice.

Întrucît orice idee literară constituie un nod, un „ghem" de semnificații, critica ideilor literare trebuie să procedeze prin explorări de semnificații literare ; foarte bogată în implicații teoretice, ideea literară *obligă*, prin însăși densitatea sa semantică, la o astfel de analiză. Și deoarece dezvoltarea orizontală și verticală a ideii literare parcurge o succesiune de validități deschise, capabile să absoarbă toate elementele integrabile, critica ideilor literare nu poate fi decît *deschisă*. Modul său de constituire este tehnica sintezei în desfășurare și recuperare continuă, provizoratul durabil, permanent perfectibil. Din fragmente de adevăruri anterioare criticul restabilește adevărul „său" ; din observațiile actuale pe marginea operelor recente, criticul reține și articulează toate argumentele în favoarea aceluiași adevăr. Nici o idee nu este primită *a priori*, fără motivare. Nici o idee nu este exclusă *a priori*, fără argumentare. Critica ideilor literare rămîne la distanță egală de ambele extreme, departe de orice cod de precepte, vigilentă doar la posibilitatea conversiunii și asimilării fecunde. Flexibilă, emendabilă, această metodă nu închide și nu *poate* închide poarta nici unei alte metode, nici unor noi elemente sau achiziții utile. Ea este metoda cea mai puțin înghețată, cea mai liberă și mai cuprinzătoare dintre toate, adevărată „metodă a metodelor". Paul Valéry vorbește de definiții care încep de la naștere și se fac toată viața.[75]

Se-nțelege de la sine că definițiile criticii ideilor literare nu numai că nu pot avea, dar combat, prin întreaga lor metodă, orice definiție de tip didactic, pedant sau scolastic. *Dicționarul de idei literare* nu este un *Larousse* literar. Cine caută astfel de definiții citește, eventual, doar rezumatele, sau parcurge, în ordinea numerotației, ideile centrale, subliniate, ale fiecărui paragraf. Așa cum nici un critic literar adevărat nu dă definiția didactică a unei opere literare, nici criticul ideilor literare nu urmărește astfel de scopuri, total străine programului său.

3. Delimitarea unui *nou spațiu* în interiorul „noii critici" se produce tocmai prin această reconversiune a obiectului și metodelor critice : în locul *operei literare*, noi criticăm *idei literare*, în cadrul unei metode derivate și adecvate omologiei *idee = operă = re-creație critică*. Aceeași atitudine și relație critică, doar că în locul personalității operei literare ne preocupă *personalitatea problemei literare*. Noua critică are în vedere obiectul său substanțial, în speță ideea literară (principiul,

tema teoretică esențială), nu obiectul său formal sau accidental (textul, cartea sau fragmentul ideologic-literar). Un critic literar obișnuit se ocupă de o sută de autori (cifră simbolică) a căror operă este parcursă și „criticată" sub formă de foiletoane, studii, eseuri, monografii, istorii literare etc. Criticul ideilor literare se ocupă de o sută de probleme, parcurse și „criticate" printr-o expertiză hermeneutică, inventată în vederea acestei operații. Pentru un astfel de critic, ideile literare sînt cel puțin tot atît de pasionante, atractive și semnificative ca și operele literare, supuse — în esență — aceluiași efort de rupere a convenției definițiilor acceptate. Esența actului critic este tocmai aceasta : refuzul definițiilor convenționale, „arbitrare" (nemotivate) ale „semnului" (textului) literar (= totalitatea definițiilor și caracterizărilor anterioare devenite prin repetiție clișee, locuri comune, poncife etc.) și înlocuirea lor prin alte definiții : neconvenționale, nearbitrare, *motivate* printr-un proces personal de caracterizare. Critica ideilor literare procedează în același mod : ea ne scoate din convenția definițiilor literare acceptate, stereotipie, arbitrare (citește nemotivate), pe care le înlocuiește prin noi definiții motivate, argumentate, documentate. Acceptăm convenția termenului de *fantastic*. El primește însă un conținut determinat, precis, motivat, care-l sustrage oricărei convenții, prin dislocarea și regruparea într-o nouă constelație a tuturor sensurilor tradiționale. Singura convenție pe care critica ideilor literare trebuie s-o accepte este a terminologiei. În caz contrar, ar fi nevoită să inventeze, pentru fiecare concept sau idee literară în parte, o terminologie total nouă. Ceea ce ar fi și inutil, și utopic.

4. În ce raport se află acest tip de critică față de celelalte genuri existente ? Evident, într-unul de *coexistență și colaborare*. Deoarece critica ideilor literare își delimitează, chiar în interiorul spațiului neocritic, un teritoriu propriu, ea nu elimină, nu se substituie și nu ia aerul nimănui. Într-o ierarhie ideală, a cărei motivare a fost enunțată pe larg (II—V), critica ideilor literare poate pretinde că este mai actuală, mai „modernă" decît celelalte forme de critică. Dar această situație nu-i dă dreptul la nici un fel de exclusivism și infatuare. Orice gen de critică are dreptul la o existență paralelă, în cadrul unei diviziuni și ierarhizări inevitabile a operațiilor și utilităților critice, în măsura în care poate împlini o funcție necesară. Specializarea preocupă-

rilor criticii de idei nu se suprapune și nu se opune nici unei alte critici, trecute, prezente sau viitoare. Și dacă se poate vorbi, totuși, de un eventual conflict și intoleranță, ea caracterizează doar dogmatismul unor formule critice perimate în esență, chiar dacă încă practicate și aplicabile (impresioniste, universitare etc.), care, neputîndu-se adapta noilor condiții ale spiritului și literaturii moderne, vegetează în vechea lor formă sclerozată. Una se reduce la : „îmi place" sau „nu-mi place". De acord. Ei, și ? Ce ne interesează pe noi „ce place" sau ce „nu place" lui X sau Y, cînd X sau Y nu sînt mari personalități, interesante în *toate* reacțiunile lor, inclusiv literare ? Alta adună date foarte utile. De acord. Dar în ce scop ? Ce rezultă din acest efort documentarist ?

Relațiile dintre critica ideilor literare și restul criticii sînt cu atît mai ironic-ambigui, cu cît critica ideilor literare se poate „travesti" foarte ușor în „eseu", „studiu", „monografie" etc., fără ca acest lucru să se observe la prima vedere. Este de ajuns ca numerotația paragrafelor să dispară, ligamentul documentar-bibliografic să fie tăiat, textul să fie publicat separat fără aparat critic etc., ca fiecare din articolele acestui *Dicționar* să facă subit figură de „eseu" și să fie primit ca atare. De altfel, aproape jumătate din acest volum a fost publicat anterior, în diferite reviste, într-o formă fragmentară, chiar în acest mod fals „publicistic", printr-o inocentă mistificare. În intenția noastră, articolele urmează să se susțină singure, prin însăși modelarea și arhitectura lor internă, să poată fi citite și separat, să se dispenseze de orice referințe tehnice, necesare totuși atît pentru obiectivarea argumentării, cît — mai ales — în stadiul actual al criticii noastre, unde în acest domeniu predomină încă ecourile indirecte, nemărturisite și spiritul de compilație. În același mod, critica ideilor literare poate lua și forma unei *cronici a ideilor literare*, la fel de legitimă, utilă și „operativă" ca oricare alta. [76] O încercare în acest sens, cu caracter strict experimental, am făcut noi înșine în revista *Cronica*, în anul 1968—1969. Să mai adăugăm că o astfel de cronică este, din punctul nostru de vedere, mai atractivă decît oricare alta. Ideile literare au puritatea și noblețea lor, se propun singure discuției, nu trec la „represalii" cînd sînt contestate. În sfîrșit, nu sînt nici carieriste, nici obraznice : dimpotrivă, oneste, demne, discrete și modeste. În societatea lor aerul este infinit mai curat decît al așa-zisei „vieți

literare", în plină convulsie, competiție și obsesie a „succesului" imediat, lipsit la unii scriitori de orice scrupule. Un ciclu de *Opinii despre psihologia succesului* de S. Damian denunță tocmai acest fenomen de proporții îngrijorătoare. [77] Pe scurt, ideile literare sînt cît se poate de simpatice, parteneri literari ideali, lipsiți de orice agresivitate, ambiții și „poziții", de la adăpostul cărora să poată intimida, sancționa și dirija critica.

X. Capitolul cel mai dificil al criticii pe care o propunem se referă, fără îndoială, la integrarea și raportarea la *tendințele criticii române actuale*. În această privință, poziția pe care o adoptăm este limpede : din rațiunile subiective și obiective amintite, în prelungirea unor preocupări necesar a fi reluate și dezvoltate la o altă treaptă a istoriei noastre spirituale, noi credem că o astfel de „experiență" sau „aventură" merită să fie încercată din plin, pînă la capăt, și cu toată fermitatea. Critica românească actuală are efectiv nevoie de extinderea și adîncirea bazei sale teoretice ; de o mai mare tensiune ideologică și speculativă ; de reformularea și perfecționarea întregului său sistem de principii. Convingerea noastră este că fără o astfel de operație prealabilă (în cadrul căreia lucrarea noastră se înscrie doar ca o simplă încercare de contribuție), nu se poate construi în critică nimic solid, monumental, sistematic, de mare anvergură. Din rațiunile analizate anterior, critica ideilor literare tinde să constituie una din etapele necesare ale dezvoltării criticii actuale, dincolo de faza simplelor „impresii", culegerilor fragmentare, neselective, nesemnificative, de „cronici" și pseudoeseuri, a epigonismului și altor *isme*. După ce a asimilat sau a redescoperit pe toți marii săi precursori (prin reeditări și monografii), după ce a meditat asupra condiției sale teoretice (prin studii despre obiectul și metoda criticii literare), critica românească actuală simte nevoia imperioasă a emancipării, regenerării, diversificării și explorării de noi teritorii, într-un spirit de *construcție, sistematizare* și *sinteză*.

Indiferent de rezultatele obținute, de unii sau de alții, critica ideilor literare tinde să devină în felul acesta o bază de plecare și un punct obligator de trecere pentru orice construcție critică viitoare. Precum noi înșine am fost constrînși să parcurgem întreaga istorie a unei probleme pentru a ajunge la unele concluzii, tot astfel — prin însăși logica tradiției, a realităților existente și a metodei adoptate — orice nouă încercare

serioasă de reformulare a ideilor literare este obligată să parcurgă același ciclu hermeneutic, pe traseul căruia va întîlni în mod inevitabil, într-un fel sau altul, același tip de preocupări, cu aceleași dificultăți, riscuri, înfrîngeri sau succese relative. Ceea ce propunem nu sînt formule definitive, articole de cod dogmatic, sau scheme ireversibile, ci doar termeni de confruntare și referință pentru orice încercare de investigație viitoare a sferei ideilor literare. Ambiția *Dicționarului* este de a deveni un partener dialectic, incitant, al discuțiilor de idei literare, să ofere un cadru util și valabil de controversă. El nu urmărește soluția unică a originalității, ci doar să determine condiția oricărei originalități posibile. Așa cum noi înșine ne vom continua cercetările, într-un spirit deschis documentărilor, completărilor și retușărilor necesare, tehnica oricărui alt critic al ideilor literare va trebui să adopte, în mod inevitabil, aceeași metodă circulară. Rezultatele obținute corespund stadiului actual, unei anumite faze din istoria criticii românești. Dar, prin angrenarea criticii ideilor literare într-un ciclu hermeneutic creator, rezultatele etapei viitoare vor absorbi și depăși cu certitudine o serie întreagă din concluziile actuale. În acest sens, toată estetica literară din lume este viabilă și depășită : „viabilă" prin afirmarea succesivă a unor concepții „personale" ; „depășită" prin apariția unor noi concepții care împing în umbră și dau la spate toate teoriile anterioare.

Prin urmare, dacă acesta este sensul și mecanismul criticii și istoriei ideilor literare, nu se va supăra — credem — nimeni cînd vom afirma că metoda adoptată (cu neputință de practicat fără recuperarea sistematică a tuturor elementelor tradiționale, încadrabile în noi sinteze), respinge în mod necesar orice dogmatism și epigonism. În domeniul criticii literare române este absolut firesc a trece prin Maiorescu, Gherea, Dragomirescu, Ibrăileanu, Lovinescu, Călinescu. Dar a rămîne eternizați la acest stadiu înseamnă a paraliza orice efort de gîndire personală. Deci noi, aducînd un sincer omagiu tuturor precursorilor (textul și aparatul critic stau mărturie), ne despărțim și combatem în același timp, cu hotărîre, orice epigonism, fie el „maiorescian", „gherist", „lovinescian" sau „călinescian". Critica românească a intrat de cel puțin trei decenii într-o nouă fază, necesitățile literaturii și ale conștiinței sale estetice sînt altele, ea simte nevoia să-și propună obiective noi, realizabile prin

metode noi. Formula pe care o propunem este doar *una* din noile metode critice posibile. Epigonismul, de orice speță sau proveniență, este funest și se transformă în dogmatism, care este și mai funest. Noi nu confundăm tradiția cu epigonismul. Așa cum fiecare dintre criticii citați și-a depășit, într-un fel sau altul, predecesorii, nu din spirit de ostilitate, ci prin simplă creștere spirituală și afirmare a personalității proprii, tot astfel va proceda — în măsura în care are ceva nou de spus — și critica actuală. Teoria că Maiorescu, Lovinescu, Călinescu sau alții ar fi de „nedepășit" este greșită, infirmată de fapte, sau reprezintă o formă clasică de polemică indirectă : exaltarea clasicilor în scopul minimalizării modernilor. Afirmația : *niciodată* nu vom mai avea un Maiorescu, Lovinescu, Călinescu etc. are subînțelesul că nici unul din criticii ulteriori, actuali, în plină activitate, nu va putea egala sau depăși, pe o latură sau alta, acești iluștri predecesori. Deși, în orice literatură, toți criticii de valoare coexistă în timp, și existența lui Sainte-Beuve n-a făcut-o imposibilă pe a lui Thibaudet, nici a lui Thibaudet pe a „noii critici" etc.

Critica pe care o propunem nu este, deci, ostilă nici unei alte formule, ea nu tinde să elimine pe nimeni și, în măsura în care a fost angajată în polemici, ea a făcut-o exclusiv în scopul restabilirii echilibrului și ierarhiei viciate a valorilor critice : în definitiv, de ce „foiletonul", „eseul", „monografia" sau „studiul" ar fi „critică" — și încă după unii forma cea mai înaltă de critică ! — și critica ideilor literare n-ar fi o formă de critică cel puțin tot atît de legitimă ? Există încă de pe acum destule indicii [78], care dovedesc că preocupările de acest tip încep să fie tot mai bine înțelese. Nu vedem de ce a scrie, să zicem, despre Ileana Mălăncioiu înseamnă „a face critică", și a scrie, după o anume metodă, despre avangardă, clasicism, modernism, tradiție și orice altă idee literară n-ar însemna — în esență — *exact* același lucru : critică teoretică și practică, indisolubil asociate.

ACTUALITATEA

Cea mai mare dificultate a ideii de actualitate literară constă în delimitarea corectă în interiorul vastei sale sfere noționale, dominată în mod inevitabil de numeroase implicații extraliterare, toate de esență social-politică. Fără a concepe în nici un fel izolarea literaturii într-un spațiu abstract, utopic (v. *Societatea și literatura*, vol. III), sîntem cu atît mai îndreptățiți să încercăm definirea conținutului specific literar al actualității, cu cît confuziile și ambiguitățile o copleșesc la tot pasul. Foarte actuală, noțiunea de actualitate este departe de a fi și foarte limpede. Cauza esențială se dovedește, ca peste tot, confuzia criteriilor și abuzul lor jurnalistic, într-un fel perfect explicabil : nu există jurnale *numai* de actualități, nu se ocupă întreaga presă din lume *numai* de evenimentele actuale ? Întrebarea care se pune este însă alta : ce legătură obiectivă există între actualitate, artă și opera literară ? Pregătirea răspunsului implică o serie de disociații :

I. *Categoriile* actualității literare sînt, în genere, ale creației și operei literare în determinările lor temporale, cu tendința limitării la „cronologic" și „cotidian". Sfera tinde să se restrîngă și să se concentreze într-un moment cronologic pur, efemer, irepetabil. În acest înțeles absolut, actualitatea se confundă cu cea mai mică secvență temporală măsurabilă, cu simbolul „secundei". Dar, chiar în această eventualitate abstractă, condiția lirică, subiectivă, a literaturii introduce un număr de alternative, interferente, solidare, distincte totuși :

1. Experienţa cea mai directă demonstrează că există, mai presus de orice, o actualitate a *mea* şi a *celorlalţi, individuală* şi *colectivă, subiectivă* şi *obiectivă*. Planurile se pot suprapune, în total sau în parte, nu însă şi identifica. Oricînd se face dovada că o temă, o idee, un proiect literar etc., care se impun conştiinţei mele cu maximă actualitate, lasă adesea perfect indiferenţi pe cei din jur. Pentru mine ele sînt foarte actuale ; pentru ceilalţi, cîtuşi de puţin. Problema actualităţii, de pildă, ni se pare foarte actuală, cel puţin pe durata rezolvării sale. Pentru cei ce analizează, în acelaşi timp, alte probleme, ea este indiferentă, sau de o actualitate minimă, neglijabilă.

2. Transpusă în situaţia specifică a *creatorului* şi a *publicului*, această indiferenţă, neaderenţă sau contradicţie, devine şi mai vizibilă. Trecem peste cazurile extreme, ale temelor arheologico-istorice, de real interes doar pentru o categorie de creatori, dar care alungă ori irită marele public prin inactualitatea lor inocentă sau ostentativă. Totuşi, chiar în cazul unor preocupări strict contemporane, nu există nici o garanţie a sincronizării, transpunerii obligatorii în acelaşi regim al actualităţii. Ceea ce este actual pentru public, poate fi inactual pentru creator, şi invers.

3. Contradicţia se explică prin faptul că între *conţinutul* şi *unghiul de percepţie* al actualităţii — al creatorului sau publicului — se constată numeroase şi permanente neaderenţe sau antagonisme. Lăsînd la o parte datele, foarte concludente, pe care le oferă psihologia martorului (acelaşi eveniment înregistrat şi raportat în numeroase *variante*), fondul real, autentic, adînc, al fenomenelor actuale, suferă o anume deformare şi interpretare prin însuşi actul reflectării. Ea „nu este — arată Lenin — un act simplu, nemijlocit, de oglindire inertă, ci un act complex, cu caracter dublu, zigzagat, care *cuprinde în sine* posibilitatea desprinderii fanteziei de viaţă ; ba mai mult : posibilitatea *transformării* (şi încă a unei transformări imperceptibile, de care omul nu este conştient)“[1]. Imaginile diferite ale aceluiaşi fapt actual, varietatea interpretărilor şi a explicaţiilor sale n-au altă origine. Fiecare vede actualitatea cu „ochii“ săi, educaţi, orientaţi şi limitaţi în diferite moduri. Cu atît mai mult ai scriitorului, „prismă“ cu mare capacitate de refracţie.

4. Nepotrivirea dintre *spontaneitate* şi *programare* este o altă cauză de neaderenţă. Există o sensibilitate imediată

la actualitate și o definiție orientată a actualității, prin metode publicitare, educative etc. Uneori tresărim spontan, sîntem pătrunși fulgerător de suflul viu al actualității. Alteori, actualitatea ni se explică, ne este indicată, demonstrată. Ce fac, în definitiv, școala, studiile istorice de orice categorie, istoria și critica literară, decît să actualizeze periodic umanitățile, trecutul istoric, în baza unor programe precise? Fără acest efort planificat, cultura nu s-ar perpetua, clasicii n-ar deveni actuali, nici cetățile dacilor o preocupare necesară. Sînt actual, vreau să fiu actual, devin actual, toate aceste presupun operațiuni de voință și metodă. Căci învățăm mereu *altfel* să fim actuali, în interiorul unei actualități eterne.

5. De unde rezultă două mari categorii de actualități literare: *reale*, autentice, și *simulate*. Cea dintîi este rezultatul asimilării, aderenței adînci la ideea și conținutul profund al actualității; a doua constă în adeziunea exterioară, superficială. Una este substanțială; alta, formală. Trăire, sinceritate, într-un caz; mimare și oportunism, în altul. Cînd timpul meu interior coincide cu al evenimentului calendaristic și al esenței sale, sudura se produce; cînd această suprapunere, urmată de inevitabila fuziune, nu există, apar doar contrafacerile, aprobările de circumstanță, „integrările" superficiale sau goale ale imposturii.

6. Existența pe scară largă a „formelor fără fond" duce la concluzia că actualitatea diferă fundamental *calitativ* și *cantitativ*. Fără a stabili, deocamdată, nici un fel de ierarhizare, este evidența însăși că adeziunea literară spontană, reală și profundă la actualitate, dă rezultate net deosebite de acumularea exterioară, mecanică, formală, superficială, a elementelor actualității, înțeleasă — în acest caz — în limita cotidianului și a anecdotei zilnice. Un ziar, un buletin de știri cuprind o calitate considerabilă de informații actuale. Calitatea sa estetic-literară este însă nulă.

II. O bună definiție a actualității literare este stînjenită și de frecventa sa confuzie cu ideea foarte înrudită de *modern, modernism, modernitate*, cu care se întretaie în mod inevitabil în sfera noțiunii de *cotidian, prezent, recent, trecut foarte apropiat*[2]. Actualitatea, firește, este — în sens larg — modernă; modernul, la fel, este actual. Tautologie în bună măsură inevitabilă, impusă de cadrul cronologic identic și restric-

tiv al ambelor noţiuni. Limbajul curent şi jurnalistic nu face, de altfel, nici o distincţie. Dar iată că şi definiţia estetică a actualităţii, întîlnită într-un „vocabular" de specialitate, nu poate ocoli sinonimia : „Conştiinţă a caracterului prezent, îmbrăcat de o operă nouă, din cauza preocupărilor moderne care-i definesc spiritul"[3].

Trebuie menţionat şi faptul că prima recuperare în sens estetic a ideii de actualitate se produce în cadrul faimoasei *Querelle des anciens et des modernes*. „Modernii" sînt, din principiu, partizanii subiectelor „actuale" (definim acum, o situaţie foarte generală). „Clasicii" se arată, în genere, refractari, fără a exclude studiul actualităţii („la cour", „la ville")[4], investigată însă din perspectiva permanenţelor morale şi a „subiectelor" posibile. „Să privim — recomandă autorul unei *Arte poetice*, J. Peletier — cum se face istoria în jurul nostru : actualitatea este o materie bogată."[5] Sensul rămîne universalitatea, extragerea esenţei din contingent. De aceeaşi provenienţă „modernă" este şi apariţia ideii româneşti de actualitate, în sfera „poeziei noi", la sfîrşitul secolului trecut. O revistă are chiar titlul *Actualitatea* (1898—1899), alta, *Cumpăna* (1909), îşi propune acelaşi program : „Actualitatea, da, aceasta voim s-o fixăm. În versuri, în proză, în critici şi pînă în cele mai mici reflexii ale noastre ; numai ea trebuie să se întrevadă."[6]

Se poate însă susţine, în baza acestor referinţe şi ale altora de acelaşi tip, că actualitatea este *ipso facto* modernă şi că modernul este prin definiţie actual ? Arheologul descoperă o serie de obiecte antice, eruditul extrage dintr-un vechi *codex* o serie de texte şi documente importante, într-o mînăstire de lîngă Beirut este depistată o traducere arabă a unor vechi cronici româneşti. Toate ziarele anunţă aceste evenimente. Ele sînt foarte „actuale" pe durata comunicării. Dar obiectul lor — arheologic sau arhivistic — nu este „modern", ci antic sau medieval. Orice apariţie publicistică (inclusiv traducerile, ediţiile de texte etc.) se încadrează la rubrica „actualităţilor". Că multe dintre acestea nu sînt obligator sau integral „moderne", faptul se demonstrează prin el însuşi.

III. Foarte simplificată este şi noţiunea de timp al actualităţii, *cadrul său temporal*, deloc uniform, deloc omogen. Orice operă literară are cel puţin patru coordonate temporale, esenţiale : *cronologică* (a timpului elaborării şi publicării), *ge-*

netică (a cronologiei interioare subiective, cu diferite faze și ritmuri de evoluție), *istorică* (a momentului social-istoric în interiorul căruia creația se cristalizează), *universală* (a posterității și permanenței operei în timp, de tipul „actualității" clasicilor). Dintre aceste „timpuri", toate convergente și solidare, intrinsec actualității literare este doar cel subiectiv, al momentului creator, genetic, care definește actualitatea concretă a operei.

1. Creația are propria sa *cronologie interioară*. Proiectele literare apar, dispar, sînt duse la capăt, abandonate, reluate, după logica lor autonomă irevocabilă. Orice gînd artistic are actualitatea sa intransmisibilă și, adesea, în ciuda confesiunilor și jurnalelor de creație, incomunicabilă. El ne absoarbe, ne acaparează, pînă la limita participării totale. Dacă este adevărat că „actualitatea este gradul cel mai intens al interesului nostru"[7], creatorul realizează această condiție în formele cele mai pure și exemplare : tot ce nu se referă la operă devine indiferent, neinteresant, inactual. Absorbirea în actualitatea lor ermetică, ireductibilă, ia la unii autori forme de-a dreptul monstruoase, inumane. Cetatea este cucerită, Arhimede se preocupă exclusiv de cercurile sale, să nu-i fie atinse. Pentru el, doar problema sa de geometrie este actuală. În mijlocul unor mari calamități, apar mereu astfel de insule de actualitate absentă, integral autarhică. Armatele dușmane înaintează, o explozie sparge ferestrele. Filozoful trimite vorbă proprietarului că... se mută, dacă accidentul se mai repetă.

Pentru astfel de spirite abstrase, actualitatea nu este nici obiectivă, nici istorică, nici măcar contondentă, ci exclusiv interioară : opera trebuie realizată cu orice preț. Aceasta este unica problemă actuală posibilă. Tot ce nu intră în „orizontul" său devine indiferent, deci perfect inactual. „Ce este actual ? — se întreabă G. Călinescu, după o lectură din Ortega Y Gasset. — Ceea ce se face prin mine, ceea ce a intrat în orizontul meu. În afară de acest proces activ de compenetrație nu există decît abstracții goale, momente impermeabile."[8] Fără ideal artistic, fără o tensiune ridicată spre un obiectiv creator transactual, actualitatea creatoare nu există. Paradoxul este tocmai acesta : voind să fixeze, să cristalizeze un moment dintr-o durată care se inventează mereu, actul creației asimilează orice devenire, orice durată. Actualitatea sa reprezintă, de fapt, o confiscare, o de-actualizare a timpului. De unde intemporali-

tatea prezentă, permanentizată, actualizată, a oricărei creații. Posibilitatea sa este imobilizarea eternității.

Cazul criticului, istoricului literar, esteticianului etc. este identic. Am studiat pe Macedonski într-o fază cînd opera sa, profund „inactuală", nu interesa pe nimeni. Pentru mine era însă profund actuală. Tot ce se referă la acest *Dicționar de idei literare* este pentru autor foarte actual. Nu însă și pentru alții, care ridică din umeri. Pentru unii cronicari de duzină este „actuală" doar ultima apariție, mica lor combinație redacțională, nu analiza profundă, nu construcția, nu opera de perspectivă. Fenomen explicabil, inevitabil, legat de relativitatea unghiului de percepție. Orizontul intelectual al lui X are o cronologie, al lui Y — cu totul alta. Coexistența este fatală, de dorit pașnică. Dar se poate că, la un moment dat, nici Macedonski, nici *Dicționarul* să nu ne mai intereseze vital și preocupările noastre intelectuale să fie cu totul altele. Atunci, firește, aceste lucrări neaderente la noua noastră actualitate vor deveni pentru mine inactuale și, poate, actuale numai pentru alții. Oricînd sînt posibile astfel de deplasări și mutații, tipice vieții intelectuale interioare.

Același regim are, în sfîrșit, actualitatea lecturii și, implicit, a cititorului. El este scos din cronologia sa interioară, personală, și transpus succesiunii, vitezei și timpului romanului, actualității sale fictive. Cînd Sainte-Beuve respingea *Salammbô*, el mărturisea că nu se poate integra istoriei cartagineze. Cele două timpuri nici nu se racordau, nici nu se acordau. Dimpotrivă, cînd acceptăm narațiunea, nu numai istorică, rezultatul este integrarea în ritmul său, în prezentul istoric al oricărei fabulații. Lectura este însăși condiția actualizării literaturii, perfect distinctă de timpul evenimentelor evocate, de timpul succesiunii și evocării lor narative, de timpul biografic al cititorului, trei planuri total diferite.

2. Se face astfel dovada că actualitatea interioară a creației nu se confundă cîtuși de puțin cu *actualitatea cotidiană*, efemeră, în sensul curent, „jurnalistic", al cuvîntului. Sinonimă cu instantaneul pur, cu înregistrarea mecanică pe bandă, pe peliculă, instabilitatea sa este mai mult decît evidentă. Ce este actual azi, devine inactual mîine, peste o oră, peste un minut, înlăturat de evenimentul care-i ia locul. Scriem acest articol și el a și fost înghițit de „istorie". Chiar dacă am voi

să fixăm momentul efemer, instabilitatea timpului ireversibil demonstrează întreaga utopie a unui astfel de program. Înaintea lui Hegel, Boileau știa că : „Momentul cînd vorbesc este deja departe de mine" și erudiția demonstrează că acest vers celebru imită de fapt un altul, și mai vechi, din Persus (*Sat.*, VI, v. 153)[9]. De „*Eheu, fugaces, Postume, Postume / Labuntur anni...*" al lui Horațiu (*O.*, XIV, 1), *fugit irreparabile tempus* al lui Virgiliu (*Georg.*, III, v. 284), *fortuna labilis* și celelalte știe toată lumea. Sentimentul esențial, aici, nu este de resemnare, nici de revoltă (absurdă !), ci de neaderență și refuz psihologic. Realitatea morală profundă, în ciuda unor opinii contrare sau simulante, nu asimilează și nu acceptă decît cu mare dificultate duritatea prezentului, escamotat fie în favoarea trecutului, fie a viitorului, printr-o dublă și permanentă „evaziune".

Explicația pare să vină, cum crede și Pascal, din faptul că prezentul, de obicei, ne „rănește", ne „mîhnește", iar dacă este plăcut, noi regretăm că ne scapă. Din care cauză, anticipăm viitorul, ca o speranță, sau ne reamintim trecutul, pentru a compensa insatisfacția prezentului și a-l opri din cursă.[10]

În ambele împrejurări, prezentul are nevoie de piloni de susținere, trăirea prezentă fiind de fapt o continuă raportare la trecut, în drum spre un viitor posibil, mereu actualizat, făcut *azi* din mers. „Nu trăim cu adevărat prezentul decît dacă știm ce treaptă reprezintă el față de trecut și cît din viitor e cu putință să devină prezent." [11] Situația este dialectică : prezentul absoarbe trecutul și se deschide viitorului, fiindcă el este în același timp trecut, prezent și viitor, „istorie" prezentă, preexistentă și prefigurată. Actualitatea nu apare, cum s-a spus, la intersecția a două „neanturi" [12], ci la confluența a două aspirații, una regresivă, alta profetică. De unde imposibilitatea arestării și imobilizării sale într-o secvență temporală pură, inexistentă, fără antecedență și consecvență.

Dar chiar dacă această actualitate perfect utopică ar exista, acțiunea sa ar fi ineficientă și refractară creației literare. Arta refuză instabilitatea. Vocația sa este fixarea duratei, cristalizarea fluidității într-o formă. Orice structură absoarbe actualitatea, de care se delimitează prin însuși actul organizării artistice, care echivalează cu un transfer, cu mutația actualității în planul permanenței. *Prezentul-prezent* devine în felul acesta un *prezent-trecut*, fixat, stabilizat, împietrit. Motiv pen-

tru care adepții „trăirii" integrale refuză creația, privită ca un fenomen de anchiloză, de anulare a libertății, de „moarte spirituală". În schimb, adevărații creatori arată repulsie pentru actualitatea efemeră, la care nu se supun, ci pe care, dimpotrivă, o supun operei.

Flaubert mărturisește deschis : „Am un dezgust profund pentru ziar, adică pentru efemer, pentru pasager, pentru ceea ce este important astăzi și nu va mai fi important mîine" [13]. La G. Călinescu se constată o adevărată obsesie, motivată și de exigențele construcției culturii socialiste. Obiectivul său este soliditatea, durabilitatea, edificarea marilor monumente, pe baze stabile : „A îndemna pe poet (și pe romancier) să descrie mereu și amănunțit evenimentul zilei este a pune în primejdie creația socialistă însăși. Cînd poetul, de pildă, se limitează la o tablă de materii jurnalistică (intrarea într-un apartament nou, tractorul, barajul de la Bicaz etc.), este imposibil să nu cadă într-o anume ariditate, fără veritabilă «actualitate», sau într-o prețiozitate și o delirantă fantezie, cu care încearcă să vindece inaderența artistică, la temă." [14] Din care cauză, „colaborarea strict calendaristică a scriitorului amenință să devină mecanică și superficială" [15]. În alt loc, în legătură cu ideile estetice ale lui Marx, el notează : „*Das Schillern* i se părea un fel gol de a suna din trîmbițele actualității" [16]. Cu sunete irosite în vînt se pot salva, cel mult, unele aparențe.

„Ar fi chiar de văzut — observă și marxistul Gramsci, în *Letteratura e vita nazionale* — dacă o operă de artă nu e ratată pentru că autorul ei a fost deviat de preocupări practice exterioare, adică artificiale și nesincere", din sfera actualității imediate.

Profunda sterilitate a actualității, înțeleasă minor la acest nivel, se resfrînge și asupra criticii literare, pe care o silește să fie exclusiv „cronică", „la zi", un fel de buletin informativ, mai mult sau mai puțin analitic și critic, al ultimelor apariții. Necesitățile presei moderne, cerințele marelui public presupun, firește, și o astfel de critică, foarte necesară. Dar a reduce, teoretic sau practic, întreaga critică *numai* la această activitate, acoperind cu nepăsare, dispreț și aroganță, *toate* celelalte forme de critică (monografică, istorică, eseistă, erudită, de idei, de forme literare etc., etc.) constituie o serioasă eroare. Ea se reduce, în esență, la ignorarea sau desconsiderarea culturii

clasice, rezistente, verificate, în favoarea „noutății" incerte ; la instaurarea și promovarea stilului și tehnicii critice strict jurnalistice, fragmentare, precipitate, fatal superficializate și improvizate, în defavoarea studiului adînc și sistematic, de sinteză.

Procesul este vechi și el datează încă de la apariția presei literare : „Marea greșeală a jurnaliștilor — scria Montesquieu — este că ei nu vorbesc decît de cărțile noi, ca și cum adevărul ar fi vreodată nou. Mi se pare că, pînă ce n-am citit toate cărțile vechi, nu există nici un motiv să le preferăm celor noi." [17] Joubert are aceeași părere : „Marele inconvenient al cărților noastre noi este că ele ne împiedică să citim pe cele vechi" [18] Exagerează și unul, și altul. Întrucît nu *toate* cărțile „vechi" merită lectura și nu *toate* cărțile „noi" ignorarea, soluția dreaptă stă la mijloc : în lectura critică selectivă, necopleșită nici de mitul clasicității, nici al actualității. Multe „vechituri" sînt iremediabil perimate. După cum aceeași soartă pîndește și foarte multe noutăți, aservite modelor literare. „Cărțile cele mai multe se trec — observă și Tudor Arghezi — și cu cît sînt mai noi cu atît îmbătrînesc mai iute." [19] Prin unele redacții străine bîntuie parcă prea de tot mitul haotic al actualității, fixată între două telefoane, cel de al doilea anulînd „actualitatea" celui dintîi...

3. Înlocuirea cuvîntului *actual* prin *contemporan*, substituire frecventă, unanim acceptată, împinsă pînă la sinonimie absolută (deși lărgește sfera conceptului de „actualitate", o scoate de sub determinarea calendaristică strictă a cotidianului, îi introduce dimensiunea istorică necesară), nu contribuie nici ea la clarificarea deplină a ideii de actualitate literară.

Accepțiile curente sînt în general următoarele :

a) O operă este „contemporană" cînd apariția sa coincide cu „epoca actuală", cu „anii noștri", secvență delimitată de diferite repere, toate foarte relative, care țin de ceea ce se numește, la fel de vag, „istoria contemporană".

b) Recunoaștem atributul de „contemporan" operei care „participă", într-un fel sau altul, la evenimentele actuale, profesînd „angajamentul" deschis, militantismul, spiritul practic.

c) „Contemporană" este și opera care se inspiră din evenimente, situații, teme și tipuri actuale, printr-o documentare adecvată, care exclude anacronismul, localizarea atemporală, timpul mistic sau simbolic.

d) În sfîrșit, „contemporană" este opera care-și propune să fie „a timpului său", să se integreze epocii, își face un program esențial din contemporaneitate.

În timp ce primele trei sensuri reflectă o situație spontană sau de fapt, ultima exprimă o poziție deliberată. Definiția de sinteză ar fi deci următoarea : Actualitatea este „caracterul particular a ceea ce într-o operă corespunde în mod izbitor cu fapte sau probleme contemporane, fie că au sau nu un caracter artistic" [20]. Problema care se pune, în toate aceste împrejurări, este a determina caracterul și condiția specific literară a contemporaneității. În mod evident, termenul de comparație rămîne unul singur : asimilarea actualității la nivelul conștiinței, prin integrare în ritmul cronologiei interioare a scriitorului.

Caracterul contemporan al operei nu poate fi deci accidental, produsul coincidenței cu evenimente, ocupații sau activități ale prezentului, nici căutat, voit, prin cultivarea modei și a snobismului actualității artistice, ci exclusiv efectul integrării reale după principiul : „Nu a înregistra formal prezentul, ci a-l trăi, a fi un contemporan" [21]. Noțiunea presupune neapărat interiorizarea, asimilarea, subiectivizarea actualității, în limitele procesului creației, cu faze alternative de integrare și detașare, de participare intens emoțională și luciditate constructivă (v. *Creația*, V). În sensul acesta trebuie interpretat și aforismul lui Schiller : „Trăiește cu secolul tău, dar nu fi creatura sa". Căci în timp ce „trăirea" efectivă face posibilă transpunerea și coincidența esențială, supunerea docilă sau servilă la succesiunea discontinuă, nesemnificativă, a evenimentelor împiedecă sedimentarea și sistematizarea creatoare.

Perspectiva îngust istorică, plat sincronică, este totdeauna limitativă, restrictivă, sterilă. De altfel, concepția actualității strict efemere este fundamental antiistorică și antimarxistă, întrucît ea neagă devenirea, continuitatea, dezvoltarea organică, unitatea dialectică dintre tradiție și viitor : „A fi contemporan înseamnă a merge în pas egal și normal cu cei din jurul tău, «împins» de trecut și cu ochii mereu spre viitor, și adesea nu trăiești în prezent decît în măsura în care faci un salt spre viitor, atunci cînd ai fost prea mult prins de trecut" [22]. Numai în felul acesta durata interioară, tradusă în opere încadrabile timpului cronologic și al evenimentelor, aparține și se integrează istoriei.

4. Cînd actualitatea devine echivalentă sau sinonimă dimensiunii sale *social-istorice,* două noi situații specifice urmează a reține atenția : caracterul fragmentar, parcelat, în sens „microsociologic", al actualității literar-sociale și coeficientul circulației, al frecvenței și ponderii sociale a grupurilor purtătoare de actualitate.

Nimic mai greșit, mai simplificator, decît viziunea unui public social omogen, total nediferențiat, care ar recepta în mod egal, neselectiv, produsele actualității literare. În realitate, se înregistrează peste tot mari decalaje și contradicții, determinate de o serie întreagă de criterii : economice, politice, ideologice, culturale, de educație și sensibilitate etc. În felul acesta, devine „actuală" literatura care corespunde valorilor, orientărilor și gustului unui anumit grup social, fără însă a exista nici o garanție de corespondență sau afinitate reală cu „actualitatea" altor grupuri. Relativizăm, bineînțeles, o situație de fapt, pentru a contura mai precis o realitate complexă, de obicei ignorată, pe care sociologia literaturii o studiază, totuși, sistematic (v. *Societatea și literatura,* vol. III).

În același timp, prin întretăierea sferelor de influență, coeficientul social al actualității este direct proporțional cu dimensiunile, prestigiul, autoritatea și gradul de circulație socială a grupului care recunoaște și definește „actualitatea". Intervine deci, într-un fel, criteriul statistic, al minorităților active care — prin frecvență și eficiență — determină în mod progresiv conținutul actualității. Acest coeficient al frecvenței și prestigiului trebuie subliniat, căci pot exista stări de mulțime, colective și totuși subiective, care impun o zi, o săptămînă, o lună, în sfera lor sau în restul colectivității, o anume actualitate generalizată și totuși efemeră, tranzitorie, profund nereprezentativă. Și chiar în interiorul grupurilor active, dominante, se ivesc anumite deosebiri între preocupările „actuale" ale nucleului conducător și ale adepților, între actualitatea literară teoretică și practică, gîndită de unii și de alții etc.

Esențială, din toate aceste cauze, rămîne în orice împrejurare problema *exponenților,* a orientării și calității lor. Se discută, adesea, mult prea abstract, despre actualitatea literară, fără a ne pune cîteva întrebări elementare, de bun-simț : cine o definește, cine îi fixează criteriile, ce calificare reală au pur-

tătorii săi de cuvînt, cine uzează sau abuzează de această idee supraelastică ?

Experiența cea mai directă a vieții literare demonstrează un coeficient însemnat de subiectivism, arbitrar și aproximativ, foarte răspîndit în destule redacții, edituri etc. Studiez o temă, un autor, o „problemă", care dintr-un motiv sau altul n-a atras încă nimănui atenția, n-a „interesat" deocamdată pe nimeni. Pentru mine este însă foarte actuală, pe deplin articulată universului meu interior, programului meu de lucru etc. Scriu, deci, un articol cu toată seriozitatea și convingerea. Vin cu el la redacție. Stau de vorbă cu „șeful de rubrică", total inocent în problemă, despre care uneori nici n-a auzit bine. Sînt, firește, refuzat (vorba vine) : „— Nu merge". „— De ce ?" „— Nu este actual." Dar se poate să mă întîlnesc (am făcut noi înșine, nu o dată, această experiență) cu preocupările la fel de „subiective" ale unui alt redactor. Atunci „merge". Am devenit subit un publicist „actual", ba chiar „foarte actual".

Alt caz. Sînt membru activ al unei societăți științifice savante, de bizantinologie, sau dacă vreți de medievalistică. Fac o comunicare, erudită cum nu se mai poate. O prezint într-o ședință. Este primită cu viu interes de colegii mei de specialitate. Primesc felicitări în pauză. Pentru noi toți, *Legendele hagiografice din „La Châtelaine de Vergi"* reprezintă o preocupare aproape palpitantă, cît se poate de „actuală". Restul intelectualilor, presa literară curentă, cititorii, se-nțelege, ridică din umeri. Erudiția mea copleșitoare nu interesează pe nimeni, în afara unui cerc foarte restrîns. Căci, iată, colegii noștri asirologi au alte preocupări, la fel de „actuale", deși ceva mai puțin... „actuale", față de noi, „modernii" medievaliști. Au descoperit un sfert de cărămidă cu trei cuneiforme mutilate, indescifrabile, și discută aprins cum să le reconstituie. „Fugiți de aci, cu toate papirusurile, cărămizile și hagiografia voastră medievală", se enervează prietenul meu, redactorul de actualitate. „Privește la X, ce autor actual e. Ce mă interesează arhivistica și muzeistica voastră prăfuită !" Cele trei „actualități" nu coincid cîtuși de puțin, fiindcă exponenții lor aparțin unor actualități intelectuale, morale și sociale diferite. Și procesul se repetă circular în toate împrejurările. Ce este actual pentru o redacție poate fi perfect inactual pentru alta. La revista

Cinema, Brigitte Bardot se află, firește, la mare stimă. Nu știm însă dacă și la *Revista de teorie și istorie literară*...

Există, totuși, o logică, în acest aparent haos de actualități subiective ? Tendința este ca actualitatea *mea, hic et nunc*, să se dilate, să se generalizeze, să ajungă la un consens de subiectivități și astfel să devină obiectivă, generală, socială. Actualitatea parcurge o serie de trepte, trece peste un număr de praguri, înscrie o curbă gradată. Cantitatea se transformă dialectic în calitate. Numărul subiectivităților comune în creștere definește progresiv condiția actualității obiective. Ea se înscrie într-un număr de cercuri concentrice în continuă expansiune.

5. Prin generalizare, actualitatea depășește accidentalul, se abstractizează, devine o *esență*. Timpul interior, cotidian, contemporan — istoric și social — participă și se integrează „sufletului timpului", „spiritului vremii", așa-numitul *Zeitgeist*. Conținutul său este dat de sinteza aspirațiilor și notelor specifice ale unei epoci, nu ușor de redus la o formulă obiectiv-unitară. Unele aspecte țin de „ambianță" și „atmosferă". Altele sînt de-a dreptul „inefabile", ceea ce nu vrea să spună că n-ar fi obiective, bine distincte. Numai că definiția implică un coeficient însemnat de intuiție și capacitate de înțelegere. Nu toți percep spiritul timpului, nu toți scriitorii trăiesc în consonanță egală cu esența epocii. Pentru ca timpul meu interior să coincidă efectiv cu această formă superioară, definitorie, a timpului istoric, este nevoie de afinități, corespondență și sudură reală. Adevăratul fenomen al integrării este totdeauna spontan, organic. De unde, uneori, ineficiența recomandării imperative : „Fii actual !" Întrucît aparții acestei epoci ești implicit actual, prin întreaga ta capacitate de a-i reflecta aspectele esențiale.

Situația se complică, totuși, prin faptul că pot izbucni antagonisme și chiar conflicte între diferitele definiții posibile ale spiritului vremii. Căci întrebarea-cheie rămîne mereu aceasta : cine deține criteriul, etalonul de măsură ? Cine poate pretinde, în mod îndreptățit, că a intuit infailibil esența epocii ? Cine este autorizat s-o definească sau s-o interpreteze ? Spiritul timpului poate fi uneori formulat cu maximă clarviziune de o minte genială, Marx sau Lenin, descoperit și formulat prin înțelepciunea și colaborarea unui grup superior. Sau, dimpotrivă, mistificat, falsificat, în literatură, de diferiți pretinși interpreți

și exponenți de ocazie. „Este o mare plăcere — mărturisea Wagner lui Faust — să te cufunzi în spiritul vremii." La care Faust, maliţios, răspunde (traducem liber) : „Ceea ce se numeşte spiritul timpului este propriul spirit al unor domni". Garanție absolută de exponență obiectivă, colectivă, desăvîrșită, în toate cazurile, nu există. Doar istoria, posteritatea vin să ratifice actualitatea esențială a prezentului, formula sa corectă. Fără a omite nici împrejurarea, nu mai puțin hotărîtoare, că spiritul epocii, produs istoric el însuși, se deplasează, suferă evoluții și revoluții. O esență istorică statică, *ne varietur*, constituie o contradicție în termeni.

IV. Întrucît spiritul clasic este orientat fundamental spre *esență* (v. *Clasic*, B, I), esența actualității își asociază toate notele definitorii ale acestui concept. Rezultatul pare de-a dreptul paradoxal : cea mai caracteristică actualitate se confundă cu atributul esențial al clasicității. Dar adevărul este că toate meditațiile serioase în jurul ideii de actualitate nu duc, într-un sens, decît la această concluzie. Literatura, arta în genere, este în egală măsură istorică („actuală", „contemporană" etc.) și supraistorică. Produs al timpului, ea sfîrșește prin a învinge timpul, ridicată la prezentul etern, intemporal, al universalității și permanenței. A abstrage eternul din actual [23], a pleca de la convingerea că „actualitatea lumii este în orice clipă perfect inactuală", substituită unei „singure actualități" a tendințelor și obsesiilor esențiale [24], reprezintă o poziție frecventă printre scriitorii cu viziunea teoretică, antiempirică, a literaturii. G. Călinescu se numără printre aceștia : „Între contemporan și actual este de făcut această distincție calitativă. «Contemporan» este ceea ce trăim sub ochii noștri în acest minut, «actual» — ceea ce, pornind din contemporan, rămîne multă vreme în actualitate." Noțiunile par întrucîtva inversate : „În literatură (fie poezie, fie proză) ne interesează *actualul din contemporan, adică umanul, universalul* (s.n.), fără ca prin asta să fie nevoie să se șteargă urmele contemporanului" [25]. Precizare de natură să clarifice tocmai această concepție „clasică" a actualității : esență universal-umană, cu toate implicațiile și consecințele sale estetice : permanență, durabilitate, rezonanță universală, atributele de totdeauna ale marii arte.

Aceste adevăruri se repetă mereu, și a pretinde că pot fi efectiv „descoperite", „inventate", înseamnă a da dovadă de

lipsă de luciditate și „filozofie". Peste milenii, toate ideile tind să se întîlnească într-un prezent etern, infinit, în același timp actual și transactual. Citim în Plutarh (*Pericles*, XIII) : „Este adevărat că, în ceea ce privește frumusețea, fiecare a ajuns repede veche, dar prin desăvîrșirea artei se păstrează pînă astăzi proaspătă și nouă, atît de mult înflorește pe ele mereu un fel de noutate, păstrîndu-le aspectul neatins de vreme, ca și cînd lucrările ar avea în ele un duh veșnic tînăr și un suflet plămădit cu nemurirea". Dar exact aceeași idee „originală" o întîlnim — între sutele de citate posibile — la un autor zis de „avangardă" ca Eugen Ionescu : el apără principiul „expresiei actuale, istorice, a unei actualități inactuale (dacă pot să spun astfel), a unei realități transistorice, opera care regăsește, dincolo de timp, dincolo de mòdele efemere ale istoriei, o istorie-tip, mai puțin efemeră, o situație primordială de unde decurg celelalte". El caută „expresia realităților noi și vechi, prezente și inactuale, vii și permanente, în același timp particulare și universale. Și, în sfîrșit, concluzia lui Plutarh-Ionescu : „Operele de artă cele mai tinere, cele mai noi, se recunosc și vorbesc tuturor epocilor. Da, regele Solomon este înaintașul meu ; și Iov, acest contemporan al lui Becket." [26]

Ceea ce se numește „actualitatea clasicilor" decurge tocmai din astfel de coincidențe, reîntîlniri, suprapuneri de situații și idei, toate în sfera universalității, permanenței, durabilității, semnificațiilor esențiale redescoperite periodic, în spiritul participării la o tradiție etern deschisă.

V. *Refuzul autorilor clasici* în numele principiului actualității este, prin urmare, absurd, oricît de prestigioși ar fi animatorii acestei concepții, oricît de turburătoare (în aparență) ar fi argumentele invocate. În esență, se ridică două categorii de obiecții :

1. Una, de ordin estetic, denunță pretinsa prejudecată a „capodoperei", perimarea literaturii clasice, profunda sa inactualitate, lipsa totală de interes și plictiseala. Trebuie „să terminăm odată cu capodoperele" exclamă, într-un moment de furie iconoclastă, între mulți alții, Antonin Artaud [27]. Dar o aceeași poziție adoptase anterior, în critica noastră, Paul Zari-

fopol, deplin convins că „timpul omoară orice creație intelectuală, în total ori în parte“ [28]. Criticul nu reține însă faptul — esențial — că tocmai prin salvarea „parțială“ a capodoperelor se confirmă implicit și „veșnica tinerețe a eternelor modele“. Coeficientul său de rezistență, de permanență, este deci involuntar recunoscut de cel mai decis adversar al literaturii clasice.

2. Cealaltă obiecție privește finalitatea practică a literaturii, destinată să răspundă problemelor imediate, actuale. Cu decenii în urmă, C. Rădulescu-Motru se întreba : „De ce literatura română e lipsită de actualitate“ și nu găsea decît o singură explicație : ea nu are „nici o actualitate în viața socială“ [29]. Deci nici o prezență, nici o eficiență, nici o înrîurire literară activă. Acest raționament reapare și altfel. Uneori el are forma : „Ce le pasă cititorilor dacă operele nu sînt destinate să dureze“, cît timp ele i-au ajutat să-și depășească dificultățile, sau să-și transforme condițiile de viață. [30] Alteori, se fac afirmații ca acestea : „Artistul ia din istorie ceea ce poate el să vadă, sau ceea ce-l face să sufere, direct sau indirect, adică actualitatea în sensul strict al cuvîntului, a oamenilor care trăiesc azi, nu legătura acestei actualități cu un viitor imprevizibil pentru artist pe durata vieții“ [31].

În primul caz, se face o evidentă confuzie între destinația estetică a operei de artă și finalitățile sale colaterale, extraestetice, chiar dacă în anumite împrejurări istorice aceste funcții predomină cu deplină îndreptățire rațiunea intrinsecă a artei. În cel de al doilea, se omite sau se neagă capacitatea de esențializare a artei, vocația sa permanent și universal umană. Cînd ignorăm această condiție esențială, riscăm să devenim „inactuali de prea mult prezent“ [32]. Adică subit și iremediabil perimați după consumarea actualității care ne acaparează conștiința. A voi să fii exclusiv al timpului tău echivalează cu a nu fi al nici unui timp, prin uniformizare, platitudine, lipsă de relief personal și, mai ales, prin limitare la conținutul efemer al unei singure secvențe cronologice. Or, calitatea supremă a artei este, dimpotrivă, limbajul permanent inteligibil, posibilitatea mesajului său universal, integrarea și îmbogățirea continuă a unei tradiții.

Argumentul este atît de puternic încît el înlătură și ultima prejudecată care apasă asupra actualității literare : echivalarea sa dogmatică, mecanică, automată cu ideea de valoare. Or, este evidența însăși că actualitatea, în sine și prin sine, nu constituie o valoare, fără încorporare și asimilare într-o creație. A susține că ne apropiem de perfecțiune doar în măsura în care ne apropiem de actualitate, înseamnă a pune artei condiții fundamental temporale, care anulează în esență întreaga sa capacitate de transfigurare. În limitele definiției date, arta cade, dimpotrivă, în mod dialectic sub categoria timpului istoric transactual. [33]

ANTILITERATURA

Problema estetică a antiliteraturii, despre care nu există încă, în nici o limbă, o lucrare de sinteză, interesează în modul cel mai direct studiul ideii de literatură, a cărei „umbră" negativă o însoțește de-a lungul întregii sale istorii. Într-o formă sau alta, antiliteratura constituie reversul obligator al biografiei ideii de literatură.[1] La prima vedere, conceptul pare cel puțin paradoxal, aberant, „masochist". În realitate, el definește unul din aspectele cele mai caracteristice ale „crizei" endemice a ideii de literatură (v. *Literatura*, vol. II), dificultatea permanentă a constituirii sale, ostilitatea cu care este înconjurată încă de la apariție, rezistența constantelor antiestetice, active pe întreaga durată a istoriei culturii și literaturii. Căci ceea ce predomină de-a lungul istoriei artelor și literaturii nu este, nici pe departe, tendința „autonomistă", „estetizantă" sau „formalistă", ci — dimpotrivă — o serie întreagă de atitudini net *a-* sau *antiestetice*, izvorul fundamental al tuturor orientărilor antiliterare vechi sau moderne, al procesului drastic și nedrept intentat periodic literaturii.

I. Întrucît conceptul ca atare circulă azi cu deosebită insistență îndeosebi în mediile de „avangardă", mulți înclină să creadă că ar fi vorba de o atitudine esențial modernă, o descoperire a conștiinței estetice actuale. În realitate, ne aflăm — ca și în cazul avangardei (v. *Avangarda*, III, 3, g) — în fața unei ultime faze (ce-i drept, cea mai bine conturată) dintr-un lung *proces istoric*. Ideile literare nu apar niciodată spontan, peste noapte, iar îndărătul conceptului de „antiliteratură" se află, fără

excepție, toți adversarii tradiționali ai literaturii, concurența tuturor valorilor extraestetice, întreaga pantonomie și heteronomie a artei literare. Imperialismul valorilor este atît de mare, încît ele nu numai că pătrund în mod inevitabil în interiorul operei literare. Dar, o dată pătrunse și integrate acestei structuri, ele tind din interior s-o absoarbă, s-o disloce, s-o domine și apoi să suprime pur și simplu existența valorii estetice a literaturii (= operă de artă). Confuzia și competiția acerbă a valorilor generează antiliteratură în proporție de masă și în serie infinită. Înainte de a defini un program estetic, antiliteratura reprezintă o stare de fapt. Ea ilustrează cum nu se poate mai vădit situația precară a artei literare, subordonată, atacată, adesea strivită, de diferiți *idola*, purtătoare de „mesaje" dogmatice și intolerante. Tendința „istorică", tradițională, predominantă este a privi literatura drept orice gen sau tip de activitate spirituală posibilă, numai „artă", cu statut și legi specifice, nu. O foarte rapidă trecere în revistă a unor vechi și eterne obstacole dovedește tocmai această realitate.

1. *Originea sacră a „scrieturii"* (conceptul de „scriptură" are, în același timp, o valoare exemplară și simbolică), apoi a „literaturii", mult timp nedisociată de textele dogmatice și liturgice, constituie cel mai vechi și probabil cel mai tenace adversar de esență al antiliteraturii. Omul total areligios, în stare pură, reprezintă un fenomen extrem de rar, chiar și în cele mai desacralizate societăți moderne, cu mitologie și mistică tot mai degradată și camuflată, nu însă și radical extirpată.[2] Cu atît mai vie și mai intransigentă se constată această atitudine în epocile de mare fervoare mistico-religioasă, cînd refuzul literaturii are ca puncte de plecare : revelația dogmatică, mistica, asceza, viața contemplativă, îndepărtarea totală de cultura profană. Cînd Sf. Augustin se convertește, el se rupe integral și definitiv de arta și literatura laică a epocii sale : „Ce-mi pasă de toate aceste texte, dacă în ele nu găsesc un suflet și un spirit pe care pot să le închin lui Dumnezeu"[3]. Așadar, adevărul este cuprins numai în Biblie. Restul cărților răspîndește doar erezii și erori. Această mentalitate exclusivistă produce în mod inevitabil intoleranță, fanatism, dogmatism, *Index librorum prohibitorum* etc. Raționamentul atribuit lui Ali, ginerele lui Mahomed, despre Biblioteca din Alexandria este de același tip : „Dacă aceste cărți conțin învățături contrare

profetului, le ardem ca eretice ; dacă cuprind aceleași învățături, le ardem ca inutile". Sau, în parodia lui Eugen Ionescu : „Dacă există Dumnezeu, nu are nici un rost să ne ocupăm de literatură. Dacă nu există Dumnezeu, iarăși nu are nici un rost să ne ocupăm de literatură. Nu are nici un rost, pentru că sîntem neimportanți." [4]

Concepția sacralizată a existenței nu poate duce decît la mitologie, ritualistică și dogmatică. În acest sistem de gîndire, „literatura" nu-și mai găsește nici un loc. „Cărțile — observă André Gide în *Traité du Narcisse* (1891) — nu sînt, poate, un lucru foarte necesar ; cîteva mituri la început erau de ajuns ; ele conțineau o întreagă religie." [5] Din care cauză, literatura și conceptul de literatură, pentru a se constitui în sens propriu, adică laic, trebuie să învingă și să depășească mereu, în primul rînd, tocmai acest obstacol esențial : al barierei mistic-magice. Tenacitatea sa se dovedește, în ciuda aparențelor, considerabilă. Întreaga estetică și critică franceză catolică modernă, de pildă (J. Maritain, Charles du Bos etc.), nu stă pe o altă poziție.

2. Încă din Antichitate se conturează cu deplină consecvență și o severă *critică etico-religioasă* a poeziei, al cărei exponent „clasic" este, fără îndoială, Platon. Acest mare adversar al poeților nu ezită să-i excludă din cetatea ideală, unde n-ar produce decît turburări pasionale și ar slăbi sentimentul religios, prin cultivarea imaginii umanizate, profund compromițătoare, a zeilor (*Rep.*, III, 387—388 ; II, 364, b-c-d). Între filozofie și poezie, înțelepciunea antică optează, hotărît, pentru filozofie (*Rep.*, X, 607, b-c), inițiind o ierarhie de valori care, preluată de creștinism, se va transmite, prin diferite deformări (la Rousseau, Tolstoi, atîția alții), întregii conștiințe moderne. [6]

Din această cauză, toate „apologiile" poeziei, începînd din Renaștere, urmăresc o foarte necesară reabilitare a literaturii, respinsă periodic, în primul rînd, din motive etico-religioase. Însă tocmai această insistență dovedește că opoziția puritană își păstrează întreaga tenacitate, fie că este întreținută de filozofi laici ca Erasmus, în *Elogiul nebuniei* (1509), sau de clerici, precum John Collet, care, se pare, inventează formula „literatură murdară" (*blotterature, thenne literature*) [7], regăsită și în terminologie germană : *Schmutzliteratur*, *Schundliteratur*. Pe acest criteriu rigorist, funcționează pînă azi un adevărat sistem

de selecție al lecturilor și uneori al cenzurii, un întreg rechizitoriu antiliterar : corupție, imoralitate, venalitate etc. Avangardiștii moderni (dadaiști, suprarealiști), cînd denunțau cu extremă violență, între altele, servitutile morale și economice ale literaturii epocii, nici nu bănuiau cît de consacrate, tradiționale, erau acuzațiile lor „moderne".

Cînd literatura, în secolul al XVIII-lea, în Apus, începe să devină o profesiune, și deci o producție întrucîtva „de serie", în scopuri predominant comerciale, reapare aceeași rezistență etică, dublată de astă dată și de unele obiecții estetice : superficialitate, lipsă de conștiință artistică, spirit de compromis și improvizație. Satira nu mai este a „prețioaselor ridicole", ca la Molière, sau a „metromaniei", ca la Piron, ci a lui *Pauvre diable,* ca la Voltaire, oportunistul — figură eternă, odioasă — tuturor combinațiilor și carierismelor posibile. De altfel, în această perioadă, apare și formula care va face epocă, a literaturii ca „simplă industrie" (Goldsmith, *The Vicar of Wakefield,* 1766, Ch. XX), pe care succesul romanului-foileton al secolului următor vine s-o consacre pe deplin. Dispariția rigorii clasice atrage în perioada romantică acuzația facilității, și D. Nisard lansează chiar un *Manifeste contre la littérature facile* (1833). Noțiunea literaturii de „virtuozitate" nu este nici ea departe de această „standardizare", tot mai curentă în foarte multe medii literare actuale, excelent parodiată încă de G. Papini, în *L'Industria della poesia* (1930). Produs al jurnalismului și editurii moderne, profesată pe baze strict economice, această „literatură", care evoluează între foileton, magazin și *diggest,* corupe și se substituie sistematic gustului literaturii estetice. Este de notat că primul român ostil acestui gen profund minor aparține, în fond, aceluiași mediu publicistic, respins din interior, în deplină cunoștință de cauză : I. L. Caragiale, în *Cîteva păreri* (1896).

3. La stadiul marilor purități și intransigențe, nici *filozofia profană* nu se dovedește mai permeabilă literaturii. Înțelepciunea antică are cultul oralității, degradat curînd în retorică, nu al operei scrise. Platon nu numai că învinuiește poeții de impietate, dar neagă însăși valoarea cărții, total disprețuită : „scris pe apă", efemer, inconsistent (*Fedru,* 274—276, a). Filozofii și metafizicienii moderni, se știe, nu fac nici un caz de literatură, ignorată, contestată, sau asimilată dintr-o per-

spectivă strict filozofică. Transcendența coboară rar și efemer asupra literaturii și totdeauna doar pentru a simboliza și revela. Ontologia, esențele, „lucrul în sine" aparțin altei zone. Nici o operă literară nu realizează perfecțiunea Creației sau a Naturii. Ideea, Spiritul absolut, *Numenul* și alte asemenea ipostaze ale Adevărului domină de sus literatura, trec dincolo de ea, sau pur și simplu o ignoră. Iar urmarea este o inevitabilă atitudine de totală superioritate și preeminență filozofică, dublată de un profund scepticism pentru întreg domeniul literar, caduc și insuficient prin definiție. Scriitorul, la rîndul său, simte necesitatea unei concepții de viață, a unei etici. Dar cum „doctrina" nu poate, cele mai adesea, să-l satisfacă total, sentimentul dominant rămîne de foarte multe ori unul de „criză" spirituală acută.

Butada lui Mallarmé, privitoare la totala sa incompetență, în afara „absolutului", nu este deloc o „butadă". Scriitorul adevărat gîndește literatura în termeni absoluți, sau o refuză. În măsura în care domeniul literelor circumscrie doar relativul, efemerul, contingentul, el iese din sfera marilor idealuri și afecțiuni estetice. Documentele acestei reacțiuni-limită pot fi culese în special la scriitorii moderni, radicalizați prin însăși condiția lor absolutistă și puristă. Tendința este a riscului suprem : se joacă totul pe o carte. Am pierdut ? Literatura devine subit neserioasă, vulgară, impură, coruptă, limitată etc. „Salvarea" nu poate veni decît prin ridicarea, cu orice preț și prin orice mijloace (în care împrejurare „literatura", ca realizare artistică, joacă un rol minim), la demnitatea și condiția oricît de instabilă și precară a Absolutului. Cine vrea să urmărească pe texte acest tip de reacțiune are la îndemînă o întreagă documentare. [8]

4. Argumentele filozofiei moderne sînt altele, rezultatul final este însă același : minimalizarea, umilirea, disprețuirea și, în cele din urmă, negarea pur și simplu a artei și literaturii, dintr-o perspectivă predominant *vitalistă*. Ori de cîte ori viața este proclamată superioară artei, „trăirea" vieții superioară contemplării vieții, ideea de literatură decade, suferă o inevitabilă eclipsă. Conceptul de „viață" aplicat literaturii a fost și rămîne destul de nebulos (v. *Viața și literatura*, vol. III). Ceea ce n-a împiedecat să se bucure de un incomparabil prestigiu, de un întreg lirism existențial, al cărui patron este, fără

îndoială, J.-J. Rousseau : „La lettre tue et l'esprit vivifie" (*Emile*, L. III), „litera ucide, spiritul dă viață". Formulă regăsită și în *Faust* : „Teoria este cenușie, arborele vieții este verde". Concepție profund „mefistofelică", plină de germeni distructivi : blazare, pesimism antilivresc, impuls al negației, cult al trăirii efemere, cu prelungiri în totalitatea atitudinilor și manifestelor vitaliste moderne, radicalizate de întreaga avangardă. Exaltarea pînă la paroxism a valorilor vitale o caracterizează din plin : senzația, instinctul, inconștientul, visul, „comuniunea cu viața", „felii de viață", „poezia străzii" și multe alte asemenea „vitalisme" formează idei și teme din cele mai curente. Față de estetism, de trăirea vieții ca operă de artă, răsturnarea este totală : „Pentru întîia oară dadaismul [...] nu se situează pe o poziție estetică înaintea vieții..." „Detest pe literați — va susține pînă la capăt Tristan Tzara — și nu am încetat să iubesc ceea ce e viu..." Program întrutotul legitim, în planul său, cu profunde urmări antiliterare, reafirmate periodic.

Dacă „viața" este termenul prim și „literatura" termenul secund, un epifenomen între multe altele, rezultă două situații : a) literatura devine un simplu substitut, surogat, decalc artificial, o formă de „sub-viață", incapabilă să egaleze și să realizeze plenitudinea vieții în toate dimensiunile sale. De unde, tendința perfect logică de a înlocui (și implicit de a distruge) limbajul literar în favoarea „limbajului" direct al vieții ; b) viața se substituie poeziei, devine ea însăși „poezie", „literatură", eveniment care face inutilă și inoperantă orice substituție literară, textuală. Poezia se lasă absorbită de viață, în fluxul căreia dispare, se pierde. Sau, invers, viața însăși se preface în poezie, chiar în actul comunicării verbale, al limbajului în acțiune. În ambele împrejurări, literatura devine o întreprindere „alături", derizorie, falsă, străină sau total depășită de viață. Teză tipic suprarealistă : „Poezia — scrie André Breton — este conținută pretutindeni, în mod potențial, în lucrurile cele mai străine pînă în prezent poeziei... Pentru poetul adevărat, totul este poezie." Deci captarea în expresie devine inutilă : „Poezia poate astfel să existe fără expresia poetică literară. Ea este în lucruri și este o atitudine în fața lucrurilor, o stare intelectuală și morală, un fel de a vedea și de a te comporta în fața lumii. Poezia trebuie mai înainte de orice să fie trăită ; ea poate să nu fie decît în mod accesoriu expri-

mată în cuvinte și culori." Poetul (nu numai suprarealist) proclamă fără încetare necesitatea poeziei pentru a trăi, în timp ce trăirea vieții își devine ea însăși suficientă. Din acest cerc vicios el nu poate ieși : „Oprește stiloul și privește viața" (Sașa Pană [9]).

5. Într-o altă variantă (v. *Autenticitatea*, 5, a-b), primatul vieții asupra literaturii este dedus din criteriul așa-numitei *autenticități*, deplină fuziune de *Dichtung* și *Wahrheit*, de „adevăr" și „poezie", experiență nealterată, nefalsificată, neliteraturizată, diametral opusă ficțiunii și fabulației de orice speță. Autenticitatea ca principiu și trăire determină conștiința culpabilă a „minciunii" literare, complexul de inferioritate al poeziei ca mistificație și impostură, apăsarea „trădării" stilului și tehnicii literare ca remușcare și expiere. Unica barieră posibilă împotriva literaturii neadevărate : „autenticitatea" ; unicul stil antiliterar tolerabil : „experiența" directă a vieții, în transcriere nudă, nefalsificată. Izvorul cel mai pur al autenticității rămîne introspecția morală, „sinceritatea" absolută a eului, autocunoașterea imediată, anterioară oricărei educații livrești, orientare inițiată încă de Montaigne, căreia Rousseau îi va da o formulare și mai apropiată mentalității moderne : „Este mai bine să găsești în tine însuți ceea ce ai găsi în cărți". Cultul modern al eului, sustras disciplinării și dresajului livresc dezvoltă aceeași atitudine. Un text clasic ? „Natanael, aruncă-mi cartea ; să nu te mulțumească. Și să nu crezi că adevărul *tău* ar putea fi găsit la altcineva." Orice act de cunoaștere care n-a fost precedat și încorporat unei senzații vitale devine inutil. Orientare care duce la „dezangajarea" autorului nu numai de propria-i operă, dar și de orice operă posibilă, de ideea însăși de literatură. De unde, o reacțiune-tip : „Înainte de literatură, există un obiect care mă interesează în primul rînd : eu însumi". În această perspectivă, literatura poate să preocupe, cel mult, ca mijloc de cunoaștere și cultivare al eului. Finalitatea literară intrinsecă dispare. Biografismul critic, preocupat de opera literară doar în măsura în care poate să dezvăluie personalitatea autorului, traduce același dezinteres profesional pentru arta literară. [10]

6. Profund antiliterar se dovedește nu numai cultul vieții, sub diferitele sale aspecte, dar și al lucrurilor, *obiectelor*, produs în bună parte de excesul de „mesaj", „semnificație" și

„trăire". La antipodul acestor atitudini, inevitabila reacțiune inversă : întoarcerea la realitatea elementară, obiectivă, total deliteraturizată, tipică mai ales „noului roman". Pentru adepții acestei formule, anticipată de teoriile formaliștilor ruși de la *Novîi lef* (1927—1928) despre „literatura faptelor", noțiunea de literatură devine de două ori „peiorativă" : o dată pentru faptul că între obiecte și cititor ea interpune o „grilă", o rețea de convenții literare, apoi prin inferioritatea funciară a literaturii raportată la obiectivitatea primordială a lucrurilor : „Întreaga noastră literatură n-a izbutit să stîrbească nici cel mai mic colț, să înmoaie nici cea mai mică curbă". La acești teoreticieni, fascinația realului devine atît de mare, obsesia obiectului concret dur, neted și opac atît de puternică, încît literatura cade undeva mult în afară, într-o zonă minoră și cumplit de artificială. În felul acesta, „terorismul" vieții își asociază terorismul și mai tenace al materiei inerte. [11]

7. Se poate vorbi și de o rezistență antiliterară a *socialului ?* În măsura în care literatura, cu sau fără voia sa, este integrată și implicată în structurile, procesele și crizele sociale, fără îndoială, da. Tendința, în toate aceste împrejurări, este acceptarea sau respingerea literaturii, în funcție de principiile dominante sau revoluționare, de un coeficient practic de „participare" sau „contestare". Căci literatura, fie că o recunoaște sau nu, își dobîndește statutul social în interiorul unei ordini și ierarhii bine definite, și deci selective, preferențiale. De unde, într-un anume sens, situația profund marginală, echivocă, adesea minimalizată, a literaturii, într-o serie întreagă de situații și etape sociale. Relațiile sociale ale literaturii, deosebit de complicate și mobile, formează obiectul unei alte analize (v. *Societatea și literatura*, vol. III). Ceea ce ne interesează, deocamdată, este ilustrarea unei situații la limita paradoxului și incertitudinii. Totul pare să indice o simultană opoziție antiliterară, condiția precară a literaturii prinse, ca să ne exprimăm astfel, „între două focuri".

Pentru a restrînge discuția doar la societatea și literatura occidentală, care au produs și dezvoltat conceptul de „antiliteratură", ceea ce se observă imediat este o dublă și foarte apăsată desconsiderare. Pe de o parte, teoria „clasică", nu lipsită de pitoresc verbal, conform căreia poetul este tot atît de util statului cît și un... jucător de popice, regăsită — *mutatis*

mutandis — în întreaga suprastructură ideologică a societății moderne, de „consum", caracterizată printr-un dispreț fundamental pentru toate valorile „inutile", „gratuite", „nepractice", inclusiv literatura. Pe de alta, teoria opusă a ostilității față de literatură, învinuită nu numai de docilitate față de valorile burgheze, dar și de o adevărată integrare și aservire, prin idealizarea și „estetizarea" concepției clasei dominante. Abstragerea, reală sau aparentă, „izolarea", „turnul de fildeș" și toate celelalte atitudini posibile sînt respinse printr-un raționament-tip, căruia poetul rus Nekrasov îi dă formularea cea mai lapidară : „Nu ești obligat să fii poet, dar ești obligat să fii cetățean". Fapt, poate, nu îndeajuns de subliniat : ambele atitudini reapar, printr-o inevitabilă convergență, în întreaga motivare modernă a antiliteraturii.

Inițiatorii, sau poate mai bine spus : redescoperitorii săi, aparțin, fără îndoială, sferei avangardei, unde argumentele antiburgheze abundă. Pentru dadaiști, întreaga literatură capitulează lamentabil în fața „băncii" ; pentru suprarealiști, „literatura este unul din cele mai triste drumuri, care duc oriunde" (înțelege : la cele mai vulgare compromisuri economice și carieriste). Pentru grupul *Tel Quel* actual (dăm doar simple indicații de orientare), „poezia este inadmisibilă" din aceleași motive : „concretizarea scrisă a idealismului burghez". Care poate fi situația literaturii în cadrul unei societăți „alienate", dar îndeajuns de eficace să-i „îmblînzească" și să-i „recupereze" inconformismele ? Analiza lui Sartre este citabilă pentru claritatea sa : literatura a devenit o metodă de neutralizare politico-socială a scriitorilor, o tehnică bine pusă la punct de a-i face „inofensivi", de a le împiedeca „angajamentul". Pe scurt, o „ideologie" profund reacționară. La Sollers, la alții, regăsim același limbaj și definiție de bază : „Literatura ca literatură [...] cuvînt de ordine obscurantist larg răspîndit". Cine parcurge astfel de analize, cu greu mai poate face distincția (necesară, totuși !) între condiția și exigențele specifice textului ideologic și celui literar, care tind să se confunde pînă la anularea oricărui concept estetic. Cititorul rămîne cu convingerea că „literatura", „opera", textul literar propriu-zis constituie doar o metodă oarecare, o simplă formă de exprimare a „angajamentului" ideologic al scriitorului, singurul esențial. Restul ar fi doar „subiectivitate", „cultură", „voluptate moderată", poziție

neutrală în fața revelațiilor brutale ale existenței, făcute „inofensive", prin „literatură". Rupt în mod abil de realitate, mistificat și sterilizat, cititorul poate să exclame ușurat, într-o deplină securitate interioară : „Totul nu-i decît literatură" [12].

Spiritul revoluționar oferă o soluție diametral opusă : transformarea literaturii într-un instrument de acțiune, metodă de subversiune mai mult sau mai puțin organizată, dar foarte decisă în obiectivele sale : explorarea, subminarea și transformarea societății actuale. Răsturnare de planuri indiscutabil legitimă, consecventă, și totuși de esență „antiliterară", întrucît unica justificare a literaturii este trecută asupra eficacității revoluționare. Suprarealiștii, de pildă, într-o *Déclaration* din 1925, publicată în *La Révolution surréaliste*, nu ezită să declare : „Noi n-avem nimic de a face cu literatura". „Nu mai este timpul nici să *descriem*, nici să *povestim* ; nu ne putem mărgini nici să *explicăm*", adaogă Sartre. „Ceea ce ne trebuie este o literatură condusă de *praxis*." Astfel de intenții și afirmații, care ignoră specificul creației și cunoașterii artistice, frecvente mai ales în literatura franceză a ultimelor decenii, cer neapărat confruntarea ideilor și faptelor, verificarea în practică a programului. Rezultatele sînt mai curînd dezamăgitoare.

Pentru a ne limita doar la constatările mediilor strict literare, scriitorii înșiși încep să recunoască inferioritatea scrisului față de metodele acțiunii directe. Reacțiunile oscilează între resemnare, blazare, dezgust, sarcasm, renunțare și, mai ales, luciditate. În timp ce activitatea revoluționară „urmărește să schimbe lumea, scriitura nu poate decît s-o seducă". Ea ar rămîne prin definiție ineficientă, inutilă, sub raportul eficacității politice imediate. De unde, două atitudini posibile, ambele cu teoreticienii și adepții săi : a) renunțarea, „ieșirea" pur și simplu din literatură, atunci cînd experiența dovedește că nu poate fi efectiv „progresistă" ; b) cultivarea „subversiunii" eterne, latente, a poeziei, în stare anarhică, „sălbatică", și deci profund refractară activității politice organizate, împotriva căreia se întoarce cu violență atunci cînd *praxis*-ul tinde să încadreze „revolta" poeziei în formulele sale tactice (poziția suprarealiștilor intransigenți) [13]. Eșec și dezamăgire, deci, de ambele părți și în ambele ipoteze, urmate de conflicte, acuzații re-

ciproce, dezerțiuni etc. Dar toată această dispută, foarte vie azi în Occident, iese din preocupările noastre.

8. Perimarea progresivă a literaturii pare să asculte într-o perspectivă arbitrară și de determinările unei pseudo-„*legi istorice*", de tip ciclic. Literatura ar „decădea" în mod iremediabil. Ea ar fi sortită dispariției, ieșirii inevitabile din actualitate (v. *Decadentismul*, 2—4). La diferite etape ale gîndirii istorico-literare, se aud voci care proclamă „moartea" sau „depășirea" literaturii, prin argumente care primesc periodic noi rezonanțe contemporane. Încă din 1820, în spiritul lui Vico, englezul Peacock susține, în *Four Ages of Poetry*, că : „Poetul în epoca noastră este un semibarbar într-o comunitate civilizată". „El trăiește într-un trecut deja îndepărtat. Ideile, gîndurile, sentimentele, asociațiile sale nu corespund decît unor moravuri barbare, obiceiuri desuete, supersiții răsuflate. Mersul spiritului său este, asemenea unui crab, de-a îndăratelea". Poezia a încetat să mai corespundă (încă de pe atunci !) necesităților practice ale civilizației moderne. Cultivarea poeziei nu se poate produce decît „în detrimentul unor domenii utile, și este un lucru lamentabil să vezi cum spirite capabile de altceva mai bun se aruncă asupra caricaturii goale și fără scop a acestei activități intelectuale". „Matematicienii, astronomii, chimiștii, metafizicienii, moraliștii, istoricii, oamenii politici, economiști" sînt mult deasupra „Parnasului modern".[14]

Or, *exact* aceleași argumente sînt reluate pînă la saturație și în epoca noastră, care proclamă primatul utilității, eficacității, tehnicii, automatizării etc., etc., printr-o falsă (și profund antiumanistă) opoziție spirit-mașină, știință-literatură. Se vorbește cu dispreț de „literaturită", de „apusul" literelor, de triumful „mijloacelor comunicației de masă" *(mass-media)*, în termeni atît de derutanți și de categorici, încît scriitorul începe să încerce, nu o dată, un adevărat complex de inferioritate, frustrație, inhibiție și scepticism cu privire la propria sa artă. Dacă televiziunea, radiofonia, discurile, benzile de înregistrare, benzile desenate etc. tind să acapareze și să se substituie întregii disponibilități de curiozitate, visare și relaxare a cititorului actual, pare firesc ca : scriitorul să nu mai știe — nici măcar aproximativ — cărui public să se adreseze ; să se întrebe dacă mai are vreun sens comunicarea literară ; să se pătrundă de ideea că inspirația verbală și auditivă este net

superioară celei vizuale și scrise ; și — în cele din urmă — să dea dreptate celor care pretind că literatura (nu numai în așa-zisa *affluent society*) devine tot mai mult un fel de „mit" : se vorbește mult despre ea, este discutată, comentată, criticată, nu însă și... citită.[15] Pamfletul lui Julien Gracq, *La Littérature à l'estomac* (1961), atacă din plin tocmai o astfel de temă.

Situația începe să se contureze și în mediile noastre literare. Cine le frecventează din interior știe că literatura este tot mai mult discutată și tot mai puțin citită, că numărul cititorilor și mai ales al criticilor „după ureche" este în sensibilă creștere ; că lectura în izolare, interiorizată, înceată, sistematică, are tot mai puțini adepți și apărători, nu o dată bagatelizați sau disprețuiți. În schimb, „recitarea" și comentarul oral fac progrese. Încep să intereseze inspirația și literatura pur verbală, auditivă, infinit mai facilă, mai comodă, în defavoarea celei scrise. Sensul evoluției pare a merge în direcția efortului minim, atît în domeniul elaborării, cît și al receptării literare. S-a constatat, de pildă, că foarte puțini scriitori sînt văzuți în biblioteci, că nu mulți citesc literatura... confraților și că, în genere, tendința formării de biblioteci personale (în special la unii scriitori tineri) este în netă scădere.

9. Desconsiderarea literaturii are și alte cauze istorice, unele — poate — și mai profunde, din sfera *crizelor* și *tragediilor de mari proporții*. Cînd existența devine dureroasă, atroce, literatura nu poate să pară decît derizorie, inconsistentă. Uneori chiar cinică și indecentă, prin indiferență și abstragere de la dramele adînci ale vieții. Reacțiunea nu este nouă (*„Inter arma silent musae" !*), și Brunetière, dintre critici, o menționează încă la sfîrșitul secolului trecut, cu citate convingătoare din sfera romantică : „Honte à qui peut chanter pendant que Rome brûle". Ea reapare în orice conștiință umanitaristă, sensibilă la suferință, nedreptate și exploatare : „Pentru o lungă perioadă de timp — notează André Gide, în *Journal* (25 juillet 1934) — nu mai poate fi vorba de opere de artă... Oriunde îmi întorc privirile, nu văd în jurul meu decît nenorocire. Cine rămîne contemplativ, azi, dă dovadă de o filozofie inumană, sau de o monstruoasă orbire." Acest dezgust este departe de a fi izolat.

Ororile ultimului război și, în genere, catastrofele epocii noastre au dus la devalorizarea totală a literaturii în nume-

roase conştiinţe. Pe de o parte, revine obsedantul loc comun: „realitatea întrece orice închipuire"; pe de alta, distrugerile, masacrele, monstruozităţile au fost şi sînt încă, pe alocuri, prea mari ca „literatura" să le mai poată face „uitate" sau „indiferente". „Ce înseamnă literatura într-o lume care suferă de foame?", se întreabă Sartre. „Ce este frumuseţea şi armonia pentru un condamnat la moarte", meditează în acelaşi sens H. Hesse. „Poezia nu mai este posibilă după Auschwitz", completează Th. W. Adorno, reluat de mulţi alţii.[16] Cînd umanitatea cade victimă barbariei, tragedia vieţii depăşeşte „tragedia" literară, literatura devine superfluă, ipocrizie curată, sau sublimă inconştienţă. Respingerea literaturii constituie, în acest caz, mai mult decît un gest de protest şi revoltă. Ea semnifică refuzul categoric al fiinţei de a se lăsa alienată prin orice formă de narcotizare ori evaziune posibilă. În astfel de împrejurări, nobleţea şi fatalitatea gratuităţii literare devin (sau apar drept) adevărate anomalii ale justiţiei imanente, universale.

10. Convergenţa acestor factori are drept urmare curiosul (dar explicabilul) fenomen al *psihologiei antiliterare*, foarte răspîndită în unele medii intelectuale occidentale, cu răsfrîngeri (ce-i drept superficiale, inconsistente) şi în literatura noastră actuală. Nu-i mai puţin adevărat că această mentalitate are ascendenţa şi „ereditatea" sa spirituală aşa-zicînd endemică.

Absolut tradiţională, inevitabilă se dovedeşte — oricînd şi oriunde — repulsia eternului „bun-simţ" pentru tot ce constituie ficţiune literară. Filistinul suspectează din instinct literatura, respinsă invariabil dintr-o perspectivă strict utilitară sau convenţională: „ceva" neadevărat, iluzoriu, ireal, inutil. Disprețul este total: „Nu-i decît literatură", punct în care — în mod aproape paradoxal! — platitudinea absolută şi avangarda cea mai subţire se întîlnesc. Această „concepţie", întreţinută deopotrivă de neliteraţi şi literaţi, se generalizează mai ales în societatea modernă, de „consumaţie", în care punctul de vedere practic este hotărîtor. Optica este a valorii de consum. Gratuitatea şi inutilitatea scandalizează, lipsa scopului util dezgustă de „literatură". Reacţiune spontană, endemică, neluminată în fond de nici o idee. Spiritul comun

universal pare să rămînă pe veci impermeabil seducției literaturii.

Pe o treaptă superioară a formulării, dar de aceeași cecitate literară, se află teoria „morții" poeziei prin triumful final și definitiv al „rațiunii" (predominantă în secolul al XVIII-lea, cu prelungiri de „bun-simț" pînă în perioada actuală) : „Cînd începi să citești un poem, trebuie să-ți spui că este opera unui mincinos, care vrea să ne ocupe spiritul cu himerele sale, sau în orice caz cu adevăruri atît de corupte, încît cu mare greutate poți să distingi adevărul de eroare" (Le Clerc, 1699). Ideea de ficțiune este ucisă în germene, în numele raționalității excesive, implicit al intelectualității și meditației teoretice. Astfel de atitudini nu numai că nu dispar, dar — abia travestite — reapar la multe spirite moderne de factură științifică și raționalistă. Hipertrofia logicii, presiunea cunoașterii analitice, excesul conștiinței estetice duc, în mod invariabil, la atitudini și profesii de credință net antiliterare. Indiciile sînt numeroase, reținem doar un citat din Paul Valéry : „Cred că ceea ce se numește artă este sortit să dispară sau să devină de nerecunoscut. Arta este pe punctul de a nu mai scăpa experienței și analizei exacte." Ceea ce pare să predomine într-o sferă importantă a poeticii moderne (care se revendică de la Coleridge și Poe, dar patronul adevărat rămîne Leonardo da Vinci cu a sa teorie despre artă *cosa mentale*) este luciditatea superioară a creației, blazarea la ideea de ficțiune, scepticismul iremediabil al „inspirației", tocirea și imunizarea sensibilității estetice, teorii vechi și bine consolidate, față de care micile eseuri din *L'Ère du soupçon* de Nathalie Sarraute (1956) fac figură destul de modestă, de epigonism tardiv. Nu acesta este cazul lui Mircea Eliade, care declară că s-a „eliberat" de „literatură" prin istoria religiilor și etnologie : „Pentru mine acesta este *realul*, nu literatura". Opera sa nu are o semnificație erudită : „Este vorba de ceva cu totul diferit : de o lume care-mi pare mai reală, mai în viață, decît personajele unui roman". Autoscopia literaturii echivalează cu autodistrugerea literaturii. Întors asupra sa, actului cunoașterii literare nu-i rămîne decît să-și constate propriul deces. Nu poți să faci și să accepți literatura dacă nu „crezi" în ea.[17]

Există şi alte motivări, superioare „suspiciunii" mai mult sau mai puţin banale, dar rezultatele se dovedesc aceleaşi. Toate se înscriu într-o zonă care s-ar putea denumi, în sens larg, „existenţialistă", etichetă cu multiple implicaţii, însă cu efect negativ unic : renunţarea la literatură. Uneori, punctul de plecare este pozitiv : impulsul absolutului, tentaţia imposibilului, irealizabilul. De cele mai multe ori, însă, ceea ce predomină este negaţia, un anume „masochism", obsesia răului întoarsă pervers asupra literelor (predominantă la Emil Cioran) ; apăsarea paralizantă a ideii morţii, neantului, vidului, dublată de „disperarea" de a nu putea prinde, prin limbaj, esenţa (atitudini tipice la Eugen Ionescu) ; conştiinţa atroce a eşecului inevitabil (transformat la succesorii lui Kafka în adevărat program) ; alteori, sentimentul ratării resemnate (cum începi să scrii „decazi" sau „cazi"). În sfîrşit, dacă existenţa este absurdă, de ce să mai scriem ? Dacă individul este condamnatul unei solitudini şi izolări esenţiale, prizonierul subiectivităţii sale ermetice, comunicarea devine imposibilă sau indescifrabilă. Ori de cîte ori, la un registru mai jos, „trăirea", „neliniştea", „aventura" sînt recunoscute şi cultivate ca atitudini fundamentale, arta şi literatura sînt împinse într-o zonă minoră, inferioară. [18]

II. Toate aceste cauze determină ceea ce s-a numit în mod legitim *criza conceptului de literatură*, formulă inventată — se pare — de Jacques Rivière, în 1924, deci în plină fervoare avangardistă, orientare cu predispoziţii „antiliterare" organice (v. *Avangarda*, IV, 2). Fără îndoială că traumatismul avangardist subminează în mod grav conceptul tradiţional de literatură. Dar ar constitui o mare eroare şi o lipsă totală de perspectivă istorică adoptarea tezei că decadenţa ideii „clasice" de literatură ar caracteriza doar faza ultimă a „biografiei" sale istorice şi ideologice. În realitate, literatura şi antiliteratura reprezintă două feţe ale unei singure medalii, cu valoare de circulaţie permanentă şi universală. Cei doi termeni se condiţionează şi se definesc reciproc, în cadrul unei evidente, poate chiar prea evidente, relaţii dialectice. Conceptul de literatură, pentru a se defini, consolida şi purifica, *trebuie* să fie contestat, sub o formă sau alta, de antiliteratură. În timp ce antiliteratura constituie corectivul negativ strict necesar al excesului de „literatură", antidotul oricărei

degradări și alterări a conceptului și realității estetico-literare pe care o definește. Că, în secolul al XX-lea, antiliteratura (ca și avangarda, de altfel!) suferă un proces de accelerare și radicalizare, nimic mai adevărat. Dar rădăcinile atitudinilor antiliterare urcă, precum s-a putut vedea, în timp. Mult mai puțin reliefate sînt, în schimb, formele acestei „crize" ale conceptului de literatură, modurile de renegare ale literaturii de către literați. Fenomenul este aparent ciudat și totuși foarte explicabil.

Cînd constată că principiul său estetic nu poate fi realizat și cu atît mai puțin impus opiniei literare germane a epocii, A.W. Schlegel exclamă dezgustat: „Je me moque de la littérature" (19 febr. 1822). În comparație cu marele ideal artistic întrevăzut, chiar și cea mai fericită realizare pare palidă și nesemnificativă. Orfeu privește o clipă pe Euridice, dar tocmai această viziune îl face s-o piardă. Senzația ultimă, inevitabilă, este de abis și neant, de irealizare absolută a literaturii, întreprindere în același timp imposibilă și „dezgustătoare". Reacțiune tipică, între alții, la Flaubert („La littérature m'embête au suprême degré!"), la Valéry, care declară că nu înțelege cum se mai pot scrie propoziții ca acestea: „Marchiza cheamă trăsura și iese în oraș la ora cinci". Sarcasme antiliterare destul de curente, agravate pînă la dezgustul și oroarea totală, pe un fond existențial de tristețe, obsesie a morții și conștiință a inutilității „scrisului", ca la Eugen Ionescu, cel din *Journal en miettes* (1967). Astfel de atitudini (cît de autentice?) pot fi decupate și din publicațiile noastre recente: „Orice literatură, făcută de mine — declară Maria Banuș — sau de alții, mă dezgustă. E un sos piperat, lucrat, rafinat, cînd mie mi-e gura arsă de sete." Dar cînd, din întîmplare, ea nu este... „arsă"?

Singura atitudine consecventă, cînd se ajunge la asemenea convingeri, este renunțarea definitivă și, mai ales, discretă la literatură. O mare iubire a murit. Nimeni nu dă anunț la mica publicitate. Or, ceea ce se constată sînt, dimpotrivă, doar umori de moment, declarații zgomotoase (uneori chiar bombastice), lipsite de orice urmări practice. *Jurnalul* fraților Goncourt este plin de cel mai sincer dezgust, dacă nu de literatură, în orice caz de așa-numita „viață literară"[19]. Sentimentul dominant este al saltimbancului ridicol, care nu mai

vrea să facă tumbe pentru publicul imbecil... Şi totuşi, dacă există, în secolul al XIX-lea, scriitori mai posedaţi, mai muşcaţi de morbul literar, mai maniaci ai literelor, aceştia sînt ...fraţii Goncourt: obstinaţi, prolifici, absorbiţi total într-o operă cu ecouri minime, care constituie unica raţiune a existenţei lor. Adevăratul refuz al literaturii este definitiv şi irecuperabil, precum la Rimbaud sau Kafka: renunţarea la publicare, decizia de a distruge *toate* manuscrisele, uneori chiar opera capitală (sinuciderea literară absolută, care a stăpînit mai mult decît o clipă, şi spiritul lui Virgiliu, Tasso etc.). *Don Quijote* începe prin spectacolul unui mare foc de romane „aducătoare de pacoste", „mincinoase" etc. (I, cap. VI). Inutilă, falsă, ori periculoasă, literatura sfîrşeşte prin a se denunţa şi a se pătrunde de propria sa nulitate.

Marele paradox al întregului proces constă în faptul că această „criză" de autoîncredere reprezintă, în acelaşi timp, şi una de recuperare, de regenerare şi autoapărare a literaturii. Îndoindu-se de sine, literatura se regăseşte în realitate pe sine, iar conceptul îşi dobîndeşte o nouă adecvare.

III. Pusă în termenii fundamentali, problema antiliteraturii defineşte o constantă şi foarte energică tendinţă a literaturii (= artă literară) de a-şi *regăsi şi apăra esenţa*, printr-o delimitare sistematică şi radicală de opusul său, care este antiliteratura (= non-arta literară). Mecanismul acestei disocieri hotărîtoare devine şi mai limpede prin confruntare paralelă cu formarea şi dezvoltarea conceptului de literatură (v. *Literatura*, vol. II). Dar, de pe acum, se poate afirma şi demonstra eterna dialectică a *literaturii* şi *antiliteraturii*, confruntarea permanentă şi ireductibilă a celor două planuri în cîmpul estetic şi, în genere, al culturii şi istoriei literare. Cînd pseudo-„literatura" nu reuşeşte, din diferite motive, să realizeze condiţia estetică, respectiv „poetică", a artei literare, respingerea antiliteraturii (= antipoeziei) devine forma cea mai adecvată de definire şi conservare a substanţei sale specifice. Mişcarea echivalează cu despărţirea, tot mai conştientă de sine, a poeziei de orice tip posibil de „literatură", de la cultura literară (sub toate formele sale) la poezia literară. Ceea ce se produce este negarea „literaturii" (în înţelesul peiorativ, compromis al cuvîntului) din perspectiva „poeziei", rezistenţa artei literare la orice forme de alterare, alienare şi degenerare;

pe scurt, recuperarea „esenței" printr-o „absență". În acest înțeles, conceptul de antiliteratură încetează a mai fi negativ, paradoxal sau fantezist, pentru a defini o atitudine eminamente pozitivă, condiție obligatorie a existenței literaturii și poeziei.

1. Dincolo de orice teorii mai mult sau mai puțin moderne despre poezie (v. *Poezia*, vol. II), disputa ultimă este aceasta : de o parte conceptul, logica, cultura, cu toate derivatele sale „literare" (retorică, tradiții istorico-literare, *topos* etc.); de cealaltă, „poezia" : imagine, fantezie creatoare, vis, inefabil etc., poziții antagonice, ireductibile și, bineînțeles, etern instabile. De unde o perpetuă oscilare, o răsturnare permanentă a raportului de forțe poetice și literare, cu incursiuni și invazii dintr-o direcție sau alta, cu precizarea — capitală — că, în această confruntare, poziția slabă, cel mai greu de apărat, supusă unei apăsări constante, adesea copleșitoare, este a poeziei. Valorile sale sînt mult mai fragile, mai instabile, decît ale literaturii, care are la spatele său întregul aparat și arsenal tradițional de concepte, teme și forme literare consacrate. Din care cauză, orice tentativă de recuperare a *purității poeziei* trebuie să înceapă printr-un act de negație, de refuz pozitiv al *literaturii impure*. Este ceea ce John Keats și-a dat foarte bine seama cînd afirmă (într-o scrisoare din 1818) că suprema calitate a scriitorului („Man of achievement especially in literature") este *capacitatea de negație (negative capability)*, refuzul „capacității" diametral opuse : calculate, disociative, practice și științifice („irritable reaching after fact and reason"), care suprimă „incertitudinea, Misterul, îndoiala", domeniul de predilecție al poeziei. După opinia noastră, acesta ar fi actul de naștere al conceptului modern de antiliteratură, poziție care poate fi urmărită retrospectiv pînă în Antichitate. Ceea ce aduce în plus conceptul modern de poezie este o incomparabilă claritate a disociației, fixarea definitivă a pozițiilor antagonice, dublată de o foarte vie conștiință a *purității* poeziei și a *impurității* literaturii.

Pentru a da, în acest cadru, doar cîteva repere, vom spune că, dintre esteții „moderni", Lautréamont și Rimbaud afirmă cu maximă intensitate (și violență !) aceeași necesitate a poeziei de a-și defini și apăra ființa. Primul își propune să „inventeze o poezie cu totul în afara cursului obișnuit al naturii", „conform, de altfel, regulilor esteticii" (ironie feroce, care ascunde

însă un mare adevăr). Cel de al doilea este convins că poetul „vizionar" își „dereglează toate simțurile" pentru a nu păstra decît „chintesențele". Nu „erudiția" ne obligă să amintim de existența, în secolul nostru, mai ales a lui Kafka, ci necesitatea demonstrației firului neîntrerupt al ideii de antiliteratură : „Poezia este concentrare, esență. Literatura, dimpotrivă, este disoluție, are un gust agreabil, alină viața inconștientă, este un narcotic". „Poetul este silit să ridice lucrurile în sfera adevărului, purității și duratei. Literatura urmărește doar comoditatea." Și pentru Paul Valéry „orice produs literar este impur". S-ar mai putea aminti, prin texte foarte elocvente, de Antonin Artaud, Eugen Ionescu, de mulți alții.

Caracteristic în acest proces este și dublul gest reflex care însoțește întreaga istorie a poeziei și a conceptului său : conștiința că poezia „începe" de fiecare dată, că poetul scrie ca și cum poezia ar fi inventată de el, *atunci*, pentru întîia oară, dublată de revenirea constantă la „izvoarele" primordiale, originare, ale poeziei : natura, mitul, spontaneitatea, privirea virgină, „ingenuă", a lumii, *retour à la terre* etc., regăsită și în cele mai noi forme de artă antiartă.[20] Început și reîntoarcere, invenție și revenire perpetuă. Cum și de ce se cuplează aceste două atitudini complementare o demonstrează întreaga polemică antiliterară, clasică și modernă, urmărită în cîteva momente reprezentative :

2. Forma tradițională, „preistorică" am spune, a rezistenței la „literatură" constă în permanenta opoziție făcută de o anume categorie de poeți „erudiției", „culturii livrești", cărților scoase din cărți. Vom demonstra această reacțiune, mai mult decît tipică, într-o altă lucrare : *Biografia ideii de literatură*. Ceea ce reținem deocamdată, ca o concluzie de sinteză, este ironia, tendința bagatelizării, parodia chiar, a „literaturii", văzută ca simplu produs al culturii. Cînd un Faret, de pildă, încă în secolul al XVII-lea, are sarcasme pentru erudit și erudiție („sarcleur du champ de la littérature"), ceea ce respinge este tocmai această concepție savantă, pedantă, apăsătoare, a literaturii. Cînd J.-J. Rousseau, în *Emile* (L. III), declară : „Urăsc cărțile ; ele nu ne învață să vorbim decît despre ce nu cunoaștem", cultura, inclusiv literară (în context se amintește de *Robinson Crusoe*), este pur și simplu anulată. Romantismul, care introduce prima delimitare radicală a poeziei de literatură, tre-

buia să accentueze aceeași opoziție antiliterară. „Poetul — citim în prefața din 1826, la *Odes et ballades*, de Victor Hugo — nu trebuie să scrie cu ceea ce a mai fost scris, ci cu sufletul și inima sa." Cu alte cuvinte, poezia se vrea despărțită de cultura livrească, de întreaga literatură precedentă. În timp ce curentul opus, clasicismul, reprezintă prin excelență o formulă estetică specific „literară", întemeiată pe imitație, parafrază, clișeu, retorică etc., pe *toate* elementele culturii literare. În genere, succesul neoclasicismului marchează o slăbire a simțului poetic, în timp ce rezistența opusă academismului și clasicismului duce în mod inevitabil la „antiartă". Poziția poate fi rezumată, în termeni românești, cu o frază din Geo Bogza: „Și mă cuprinde o teamă că a face cărți din cărți nu înseamnă cîtuși de puțin a crea o literatură, ci doar fantoma unei literaturi" [21].

3. Cînd conceptul, nu mai puțin tradițional, de *belles lettres* începe să se uzeze, să capete o nuanță de frivolitate, sau pur și simplu să devină sufocant prin exigențele sale formale, puriste, exterior-estetizante, impulsul poetic spontan face explozie într-o adevărată mișcare de repulsie, apoi de negare directă a literaturii. Această revoltă a poeziei împotriva poeziei literaturizate, reacție organică de autoapărare în fața pericolului de anihilare, definește întreaga conștiință modernă a poeziei. În secolul al XIX-lea rebeliunea antiliterară are două izvoare esențiale, de importanță inegală, dar convergente.

Din perspectivă „realistă", vecină cu estetica raționalistă a bunului-simț, „poeții sînt ultimii farsori" și Duranty, în revista sa *Le Réalisme* (1857) publică în deriziune un „proiect de lege", nu lipsit de savoare: „Articolul 1: Orice poezie este interzisă sub pedeapsa cu moartea. Orice vers adus pe lume va fi distrus; Articolul 2: Această lege n-are efect retroactiv; Articolul 3: Versurile compuse anterior prezentei legi vor fi retrase din circulație, băgate în sertare sigilate și închise cu lacătul" etc. Este limpede că la spatele acestei parodii se ascunde suprasaturația literară, oroarea de versificația goală, repulsia clișeului poetic.

Adevărul este că reacțiunea „vizionară", de tip Rimbaud, deși la o altă intensitate și cu efecte poetice incalculabil mai mari, are ca punct de plecare același dezgust total de literatură. Cine citește celebra *Lettre du voyant* (13 mai 1871), plină

de dispreț pentru „literați" și „versificatori", își dă imediat seama de această stare de spirit. Instinctul „vizionar" al poetului refuză orice literaturizare. De unde propagarea și generalizarea unei profunde antipatii pentru tot ce nu constituie „poezie" (inefabil, muzicalitate, sugestie etc.), întreținută de numeroși poeți ai epocii, printre care, în modul cel mai susținut și programatic, simboliștii. Purtătorul lor de cuvînt Verlaine, cu a sa *Art poétique* (1874), este de altfel și autorul celebrului și disprețuitorului vers, peste tot citat: „Et tout le reste est littérature". Dar poate și mai explicite sînt aceste *Invectives* (XVI): „Détestant tout ce qui sent la littérature, / Je chasse de ce livre uniquement prise / Tout ce qui touche a l'horrible Littérature". Poezia vorbește propriul său limbaj. Restul nu este decît loc comun, convenție, simplă „literatură", detestabilă prin beletrism, retorică, artificialitate, plictisitoare banalitate. S-ar spune că primul critic, nu numai francez, care adoptă această noțiune, este Felix Fénéon, în același timp și primul editor al *Iluminărilor* lui Rimbaud (1886), „operă, în sfîrșit, în afara oricărei literaturi și probabil superioară oricărei literaturi". Ne aflăm la faza cînd antiliteratura își face încă stagiul obscur de „avangardă". Dar spre sfîrșitul secolului și începutul celui următor, noțiunea se generalizează, și la Péguy, Valéry și mulți alții versul lui Verlaine reapare abia parafrazat, semn de celebritate și acceptare totală. Este evident că această propoziție fixează de pe acum o convingere estetică bine consolidată, un adevăr poetic axiomatic. [22]

Cu atît mai violentă va fi reacțiunea publică a avangardei, negativistă, anticulturală și antiestetizantă prin definiție. La acest stadiu, abolirea literaturii devine o adevărată formă de ritual, aproape o convenție. Total compromisă, noțiunea de literatură ajunge obiect de ironie și parodie. Semnalul pare a-l da Apollinaire, care declară că „nu mai cunoaște vechiul joc al versurilor". Pentru dadaiști și Tristan Tzara, „literatura este dosarul imbecilității umane în scopul orientării profesorilor viitorului" (1919). O revistă suprarealistă se intitulează în ironie *Littérature* (1919—1921, 1922—1924). În niște *Notes sur la poésie*, publicate în *La Révolution surréaliste* (nr. 12/1929), citim o declarație de principii, în același timp „revoluționară" și „tradițională", de cea mai bună ascendență romantică: „Poezia este contrară literaturii. Ea stăpînește idolii de orice speță

ca și iluziile realiste; ea întreține în mod fericit echivocul între limbajul «adevărului» și limbajul «creației»". Pînă și Isidore Isou, în *Qu'est-ce que le lettrisme?*, reia acest loc comun: „Noi am făcut vizibil faptul, presimțit deja, că poezia n-are nimic de a face cu «literatura»". Evoluția conceptului în critica literară actuală consemnează aceeași decadență și devalorizare. A nu mai crede în literatură, a n-o mai lua în serios, a te despărți de ea pentru totdeauna, socotind-o iremediabil „compromisă", „peiorativă", „anacronică", iată o convingere unanim răspîndită. A veni cu citate în sfera locului comun este însă inutil, curată... „literatură" critică.

Bineînțeles, avangarda românească împrumută sau descoperă singură, precum Urmuz, aceeași aversiune. În *Algazy & Grummer* este parodiată literatura comestibilă, prin exploatarea echivocului ideii de „hrană spirituală". Revista *Unu* (nr. 2/1928) apreciază că literatura este „le meilleur papier hygiénique du siècle". Una din devizele suprarealistului Gellu Naum este „a depoetiza universul", a înlătura convențiile poetice *(Vasco de Gama,* 1940). Sensul ideii se dezvăluie și mai bine într-un titlu sarcastic ca acesta: *Poetizați, poetizați (Teribilul interzis,* 1945). Deși literatura română, la acea epocă, numai de exces de „calofilie" și „literatură făcută" nu suferea (de unde și gratuitatea criticii propriu-zise), nu se poate nega avangardei meritul de a fi deschis conștiinței noastre literare (fie și în mod superficial-sincronic) drumul unei probleme acute și esențiale, căreia doar Eugen Ionescu îi dă, în *Nu* (1934), o formulare cu adevărat organizată: tehnica literară este neapărat falsă, literatura exprimă numai generalul, scriitorul se „trădează" mereu, literatura ne face „neautentici" etc.[23]

4. În ultima sa fază, întreaga problematică a antiliteraturii este preluată de conceptul *aliteraturii,* lansat, dacă nu și riguros analizat și teoretizat, de criticul și romancierul Claude Mauriac, în două lucrări: *L'Alittérature contemporaine* (1958, 1969) și *De la littérature à l'alittérature* (1969). Termenul, inspirat după toate indiciile de titlul volumului *Apoèmes* de H. Pichette (1947), reafirmă cu deosebită claritate eterna necesitate a literaturii de puritate și integritate, „eliberarea de facilități" compromițătoare, evitarea degradării în „literatură", refuzul sensului vulgar și restituirea sensului nobil al conceptului de literatură. Sub acest aspect, intervenția este binevenită,

necesară. Este însă și originală ? Avem motive să ne îndoim. Căci a vorbi doar de „exigența purității", de identificarea ideii de „aliteratură pură" cu „literatura pură", de „aliteratura care se confundă, în punctele sale cele mai izbutite, cu literatura pură", nu înseamnă, după cum s-a putut constata, decît a relua (sau a redescoperi) o poziție tradițională, chiar dacă — uneori — de penumbră. Nici atunci cînd intervin unele nuanțe și completări (aliteratura=literatură nouă, nefacilă, neconformistă, tehnica „monologului interior", „subconversației" etc., surprinsă încă la Diderot) nu avem revelația inedítului.[24] Dar, în acest domeniu public, al adevărurilor literare cvasi-eterne, severitatea este totdeauna excesivă.

5. *Motivarea estetică a reacțiunilor antiliterare* de esență, după cum s-a putut constata, fundamental defensivă, se desfășoară în două sensuri diametral opuse. Ceea ce antiliteratura combate este în același timp un exces și o lipsă : *excesul de literatură* (=artă literară) și *lipsa de literatură* (=artă literară). Totul face să se întrevadă că literatura se află fără încetare în căutarea centrului de gravitație, a unui punct de echilibru, la intersecția a două planuri antagonice, de unde o dublă mișcare de apărare :

a) Înainte de a deveni, ieri și azi, obiect de reflexie și teorie literară, „antiliteratura" constituie o experiență interioară, o stare obiectivă, produsul unei plictiseli, apoi suprasaturări și *sufocări estetizante*. Excesul de „frumos" și „artă", de „artificiu" și „formă", sfîrșește prin a obosi, irita, uneori chiar exaspera. Se atribuie, de obicei, avangardei moderne inițiativa declarației de război antiestetice. Dar realitatea este alta. În *Jurnalul* fraților Goncourt întîlnim aforisme ca acesta : „Nimic mai prost scris decît un discurs frumos" (1861). Poetul „blestemat" Tristan Corbière declară, în *Les Amours jaunes* (1873) : „Arta nu mă cunoaște. Nici eu nu cunosc arta". *(Ça)*. În sfîrșit, tot din acest an datează și faimoasa diatribă a lui Rimbaud, din *Une Saison en enfer* : „Într-o seară, am pus Frumusețea pe genunchi. Și am găsit-o urîtă *(amère)*. Și am înjurat-o". Este exact ceea ce va face întreaga avangardă, de la futuriști la ultimii suprarealiști : „Trebuie să scuipăm în fiecare zi pe *Altarul artei*", proclamă emfatic (și în treacăt spus cam cabotin) F. T. Marinetti. Umorul involuntar constă în atribuirea sistematică de intenții *artistice* tuturor... detractorilor an-

teriori ai artei, urmată de violente atacuri. Tehnica este tipic dadaistă : „Futurismul vrea să se suie într-un liric ascensor *artistic*... Cubismul construiește o catedrală cu pateu de ficat *artistic*... Expresionismul învenințează sardele *artistice*... Simultaneismul este încă la prima sa împărtășanie *artistică*...". Artaud folosește *azi* același stil : *cochonnerie* etc. Prin solidarizare ideologică, avangarda românească preia aceleași poziții, deși lipsa de motivare reală este evidentă. Faptul că Marcel Iancu își propune să facă arta „fără cultura frumosului", că Gellu Naum este stăpînit de „chinuitorul sentiment că n-am făcut *decît* poezie, că n-am găsit decît ceea ce se cheamă *frumos*, că n-am rezolvat decît o problemă poetică" — poate fi înțeles, ca stare de spirit trecătoare și subiectivă. Dar nimic nu îndreptățește, ieri și azi, în cultura română, această respingere radicală și definitivă a *frumosului* și *artei*, care n-au parcurs etapele proliferării și hipertrofiei artistice, tipice vechilor culturi.

Cum însă ceea ce ne preocupă, în acest plan, este doar analiza unui mecanism estetic, fenomenologia și morfologia sa, vom admite fără dificultăți posibilitatea obiectivă a tuturor acestor reacțiuni, al căror viciu de bază, din perspectiva antiliteraturii riguros consecvente, este altul.

Toți acești adversari ai ideii artei și frumosului, prin însuși faptul că le neagă, în realitate continuă să le afirme, să le apere în mod implicit. Orice negație conține și o afirmație. Brutalitatea, cruzimea, vulgaritatea, dintr-o necesitate de echilibrare și compensare a subtilității excesive, pot fi pe deplin înțelese. Dar atunci cînd combați, chiar stăpînit de oroare, „arta pentru artă", „arta lux", „arta aulică", „arta joc" și celelalte, indirect recunoști și promovezi conceptul unui *alt tip* de artă, al unei *alte* arte. Ideea de artă n-a fost abolită în esență, ci doar modificată. Cînd Proust face „elogiul muzicii proaste" și Mihai Ralea închină o pagină „recunoscătoare" lui Dumas-tatăl, ei fac implicit elogiul „prostului-gust", pe care-l opun, mai mult sau mai puțin legitim, intoxicației literare a „bunului-gust". Dar conceptul de *gust*, ca atare, n-a fost desființat, ci numai răsturnat, întors. Acesta este adevăratul punct slab al *antiartei* și *antiliteraturii* tradiționale. Singura soluție consecvent și radical negativă ar fi refuzul ideii de artă sub orice formă sau ieșirea totală din sfera preocupărilor sale, a face ce se poate numi

paraartă, în mod naiv, inocent, neprogramat, în afara oricărui concept artistic. Orice *anti-* determină un *pentru*. Deci soluția ultimă ar fi nu negarea, ci *ignorarea* pur și simplu a conceptului de artă, a scoate din cîmpul artei orice intenție care ar putea avea vreo semnificație și atingere cu această activitate și a o substitui prin acte total a-artistice : colorarea cu un verde special a... canalelor Veneției, a săpa o groapă și a o... astupa imediat, a umple diferite spații cu deșeuri, tuburi de neon, țevi de apă etc. [25]

b) Motivarea interioară a *rezistenței* și *revoltei antiliterare* este identică. Excesul de literatură distruge literatura, „poezia moare —cum crede și suprarealistul român Gherasim Luca — de prea poezie". Pentru a se putea salva, literatura trebuie să se elibereze de ea însăși, să respingă suprasaturația estetico-literară. Și atunci apare nevoia imperioasă a vieții și senzației autentice, a literaturii *adevărate*, care să alunge și, dacă se poate, să desființeze total literatura *falsă*. Este o reacțiune-limită, întru totul legitimă, tipică scriitorilor celor mai fini, pe care o confirmă o întreagă experiență a literelor europene. Nihilismul atît de nou, de „avangardist", al lui William Backford din *Vathek* (1786), care preconizează „disprețul poeziei, asasinarea gustului și ura imaginației", refuzul (aparent paradoxal) al lui Baudelaire : „Toți adevărații literați au oroare de literatură în anume momente" *(Conseils aux jeunes littérateurs*, IX, 1846) exprimă tocmai acest dezgust de dulciuri „literare". Momentul culminant aparține însă lui Lautréamont, care, în *Les Chants de Maldoror* (1869) și *Poésies*, I—II (1870), se dedă la un adevărat asasinat în masă al „poeziei" și „literaturii", la o „furioasă" declarație a drepturilor antilirismului, antigustului, anticonvențiilor literare : „Gemetele poetice ale acestui secol nu sînt decît sofisme", poezia „mlăștinoasă", „sentimentală", „languroasă" este pur și simplu desființată. Acest caz de exasperare rămîne, pînă azi, un moment unic și, probabil, negalabil de dezlănțuire antiliterară.

Ulterior, reacțiunea devine mai sistematică, mai analitică, mai teoretică, nu însă și mai radicală. Direcțiile fundamentale, toate convergente și inevitabil circulare, alternative, par a fi următoarele :

1. *Antiestetizarea* literaturii, disprețul total pentru „efectele" literare, căutate, „făcute", denunțate de artificiali-

tate și falsitate. „Ca literatură era frumos, nu-i așa ?“, întreba mereu Jarry, ironie care poate fi luată drept *motto*. Dadaismul și suprarealismul adoptă, se știe, aceeași atitudine. Teoreticienii actuali ai poeziei „inadmisibile“ se opun, din răsputeri, la „reestetizarea scriiturii poetice“. „Literatura — constată și Roland Barthes — este ca fosforul : ea strălucește cel mai tare atunci cînd moare.“

2. *Antiformalismul* literaturi, nemulțumirea profundă produsă de emanciparea tot mai greu controlabilă a mijloacelor de expresie, tehnice, formale, de ruperea „sintezei“ necesare dintre semnificație și semnificant, sentimentul insuficienței literaturii reduse doar la cuvinte și procedee. Faptul că tocmai unii autori de „avangardă“, ca Eugen Ionescu, denunță, sau, în orice caz, constată cu nemulțumire această formalizare excesivă a literaturii, în dauna „unității“, dovedește încă o dată că experiența formalistă a ajuns la limită (v. *Formalismul*, 14).

3. *Antiretorismul* literaturii denunță aceeași atitudine excesiv formalistă a literaturii, pe latură diametral opusă : continuarea, sub un aspect sau altul, a procedeelor stilistice tradiționale, inevitabil uzate, a retoricii literare goale sau voit „elocvente“ : „visez la armonii noi, — declară André Gide — la o artă a cuvintelor, mai subtilă și mai sinceră *(franc)*, fără retorică și care nu vrea să dovedească nimic“. În 1926 se organizează în Franța o *Enquête sur l'anti-poésie*, cu întrebarea, între altele : „Poate fi conceput ca aparținînd poeziei jocul balivernelor, agilităților *(tours de passe-passe)*, *concetti* și prețiozităților la modă ?“

4. *Antiterorismul* literaturii, în sensul pe care Jean Paulhan îl dă acestui cuvînt : „teroarea“ locului comun, obsesia de a rămîne inocent, necorupt de clișee, convenții și cuvinte uzate, a nu fi sedus și viciat pentru totdeauna de „literatură“. „Nu te-ai săturat de atîtea locuri comune ?“ (Aragon) Ne-am plictisit să auzim mereu *aceleași* povești, *aceleași* romane, *aceleași* poezii, *aceleași* piese de teatru. În acest sens, Eugen Ionescu, încă în faza sa românească, este un remarcabil precursor. Faptul nu scapă nici criticii străine, unde, de cel puțin patru-cinci decenii, astfel de idei circulă cu insistență, traducînd o repulsie instinctivă pentru literatura care se pretinde exclusiv suficientă sieși : „*Frumos, virtuozitate* și chiar *litera-*

tură au ajuns să însemne, înainte de toate, ceea ce nu mai trebuie să facem" (Jean Paulhan).

5. *Anticonținutismul* (barbarism inevitabil!) literaturii, în sensul excesului de anecdotică, fabulație, *Inhalt*. Dacă primele direcții reprezintă triumful negativ al formalismului, defectul contrar distruge literatura, și în general arta, printr-o exagerare opusă: ignorarea structurii autonome a artei și a legilor sale, în favoarea unor restricții exterioare obiectivelor și mijloacelor specifc estetice. Pictorul exprimă percepții emoționale prin culori. De pildă: „parfumul marmurii îndepărtate din muntele Sainte-Victoire". „Acest lucru — arată Cézanne — trebuie redat: și numai în culori, fără literatură." Obsesiei exclusiviste a „subiectului" din pictură, îi corespunde în literatură ceea ce Valéry numește „răzbunarea spiritului *de l'escalier*", *bîrfeala*.[26] În genere, preponderența absolută a tematicii, schematismul ritual, conflictul programat, personajele în alb și negru și alte asemenea servituți bine cunoscute.

c) Extremele, constatăm încă o dată, se ating. *Excesul de literatură determină lipsa de literatură*. De unde, mișcarea inversă, dictată de necesitatea revenirii necesare la literatură (=adevărata artă literară), fugind de literatură (=falsa artă literară). Marea ambiguitate a literaturii este tocmai aceasta: ea constituie, în același timp, propria sa înfrîngere și victorie, moarte și transfigurare. Fapt care explică de ce *același* concept de „literatură" (prin deplasarea conotației sale, din negativă în pozitivă) este invocat și chemat să reabiliteze *aceeași* literatură, pe care s-a străduit s-o compromită prin toate mijloacele. De ce literatura devine „suspectă" lui Paul Valéry? Fiindcă, în interpretarea tradițională a creației literare (spontană, arațională etc.), actul scrisului cere totdeauna un anume „sacrificiu al intelectului". Ceea ce, după poetul estetician francez, reprezintă negarea esențială a creației literare. În acest caz, literatura ilustrează nu un surplus, ci o carență, un *capitis diminutio*. La fel, ceea ce s-a numit de către unii critici „impostura" poeziei (Roger Caillois) constă, între altele, în părăsirea vinovată a rigorii, disciplinei, efortului creator. Deci, în ultimă analiză, tot despre o lipsă de artă, în sensul tehnic al cuvîntului, este vorba, de care literatura, pentru a se institui, nu se poate dispensa. Faptul că același cuvînt („literatura") poate apăra și ilustra sensuri atît de opuse, îi de-

monstrează, în același timp, excelența și slăbiciunea. Literatura este vinovată de toate relele care o copleșesc. Literatura este „vinovată" de toate calitățile care o salvează. [27]

d) La această etapă a analizei, relațiile literaturii cu *opusul* său au devenit, nădăjduim, îndeajuns de limpezi, pentru a trage cîteva prime concluzii. Atitudinea „antiliterară", ca negație efectivă a literaturii, poate avea patru înțelesuri bine distincte, în funcție de condiția estetică a literaturii :

1. Negarea polemică, violentă, a literaturii, în spirit avangardist, pe care-l continuă : „ruptură" de *toate* tradițiile estetico-literare, refuzul ideii și practicii literare, de la subversiune la nonformă. Antiliteratura preia și dezvoltă toate tendințele negativiste ale avangardei. Literatura nu mai trebuie făcută, ci desființată, distrusă, negată, „tăcută". Riscul negației programatice, discursive, este să se prefacă în *limbaj al negației* — și deci să alunece involuntar în literatura antiliteraturii.

2. Prin analogie cu „nonpicturalul" studiat de Wölfflin, se poate vorbi de existența *nonliteraturii*, ca tentativă de definire și restaurare a esenței literaturii, corupte prin exces sau lipsă de „artă literară". În această împrejurare, care acoperă întreg domeniul *pseudoliteraturii*, *antiliteratura* urmărește să restituie literaturii adevărata sa substanță și demnitate, și nicidecum s-o nege în esență. Actul de negație pe care-l implică, are, în realitate, cum vom vedea, o valoare eminamente pozitivă.

3. Negarea obiectivă, implicită, a literaturii poate îmbrăca două forme. Cea absolută, radicală, echivalează cu *nonliteratura* (= nonarta, neantul estetic, antiliterarul total, iremediabil). Într-o anume terminologie, conceptul de „urît", de „nonvaloare estetică", poate fi invocat și folosit în același înțeles. Croce percepe ambele sensuri, pe care le distinge (printre puținii) cu deosebită claritate. [28] Nuanța relativă, tot mai bine studiată în timpul din urmă, include domeniul *subliteraturii*, cu toate variantele sale : „infraliteratură", literatură „marginală" etc. și are doi parametri : un grad minim de realizare *estetică* și un grad maxim de determinare *sociologică* (public, piață comercială, succes, publicitate etc.). S-ar putea enunța, cu acest prilej, chiar și o pseudolege literară : valoarea estetică a subliteraturii este invers proporțională cu valoarea ei

„socială". Detaliile, într-un alt capitol (v. *Literatura*, vol. II). Totuşi, despre o adevărată „negare" a literaturii nu poate fi vorba nici de această dată. *Nonarta* nu „neagă" literatura, ci doar o suprimă ca virtualitate, o împiedecă să devină posibilă. Relaţia de opoziţie nu există, fiindcă unul din termeni lipseşte cu desăvîrşire. El n-a existat de fapt niciodată. Cît priveşte *subliteratura*, la un nivel oricît de scăzut, ea mai păstrează un element oarecare de artă, fie cît de rudimentar.

4. Negarea adevărată, esenţială, a literaturii, este de fapt *paraliteratura*, „literatura" care doar se preface, are „aerul" vag că ar fi „literatură", dar pe care o suprimă atît teoretic (în intenţie şi concept), cît şi practic (stil, scriitură). A ieşi total din sfera literaturii, sau a simula ritualul său minim (un anumit gen de „scriitură", folosirea unui alfabet oarecare, nu necesar „literal", ci „ideografic" etc.), acesta ar constitui adevăratul „asasinat" al literaturii, la nivelul estetic al cuvîntului. Tentativă, cum vom vedea, la limita imposibilului şi a utopiei.

IV. Motivarea estetică a antiliteraturii, întreaga sa infrastructură, demonstrează acest adevăr : departe de a constitui o „perversiune", o „anomalie" sau măcar o deficienţă, antiliteratura — atunci cînd este bine înţeleasă — defineşte o foarte serioasă *metodă estetică :* negaţia ca *tehnică literară*. Astfel privită, antiliteratura nu mai constituie un „accident", ci o notă esenţială a conceptului de literatură, care atinge, în cadrul avangardei şi în genere al literaturii moderne, proporţiile unui adevărat „mit". În această fază a biografiei ideii de literatură, antiliteratura prezintă particularitatea, eminamente modernă, de a *valoriza negaţia*, de a întoarce în sens pozitiv totalitatea conceptelor şi determinărilor negative ale literaturii. Această valorizare negativă a literaturii creează una din situaţiile cele mai profund ambigui ale istoriei literaturii. Tendinţa constantă, organică şi programatică, este, bineînţeles, refuzul, ruptura, negaţia radicală a valorilor estetico-literare tradiţionale, în spiritul celei mai consecvente şi autentice avangarde. Dar, în subtext, acest impuls profund negativ dezvăluie o serie de nebănuite latenţe pozitive, chiar dacă dificil reperabile la prima vedere.

Totul se petrece ca şi cum negaţia n-ar putea fi dusă niciodată pînă la capăt, ar refuza anularea totală şi s-ar converti insidios şi involuntar în opusul său, asociindu-şi imprevizibile

conotații și semnificații pozitive. Pe nesimțite, negația, ironia, parodia literaturii tind să se prefacă într-un *stil* al negației, parodiei și ironiei literaturii, care nu se ia și totuși se ia în serios, de vreme ce adoptă în mod constant o mască ridicolă, burlescă, în care se complace. Conștiința critică a literaturii moderne a devenit atît de acută, neîncrederea în condiția sa atît de accentuată, încît arhetipul său simbolic pare a fi arlechinul, bufonul, care-și salvează ființa și arta la limita autoparodiei și autoironiei. Acesta ar fi pragul obligator al antiliteraturii moderne, anticipată din plin de jocul alternativ al barocului : *engaño* și *desengaño*, iluzionare și demistificare (v. *Barocul*, 3, c). La Charles Sorel, la Paul Scarron, este foarte evidentă nu numai tehnica, dar și conștiința autoironiei literare, persiflarea apăsată a ideii de literatură, autorlîc și operă literară. Sub acest aspect, Macedonski, dintre români, este probabil primul scriitor cu aptitudini net antiliterare, care a trăit și cultivat, în mod efectiv, luciditatea tragică a automistificării poetice, alternativa insolubilă a iluziei și speranței, înclinat să repudieze poezia cînd constată că Idealul estetic rămîne inaccesibil. [29]

1. Prin zeci de manifeste, polemici, butade, paradoxuri, adepții de orice specie ai antiliteraturii țin să-și exprime, cum știm, cel mai profund dispreț pentru *ideea de artă*, iremediabil compromisă prin conformism, convenționalism, artificializare și platitudine. Dadaiștii aveau în vedere „distrugerea (mereu apropiată) a artei", înlocuită „cu o artă mai artă", mai pură. Dar chiar în această ipoteză, valoarea sa rămîne minimă : „Arta nu este cea mai prețioasă manifestare a vieții". Ea nu mai are aceeași importanță ca în trecut. De altfel, „arta nici nu este serioasă, vă asigurăm de aceasta". „Jos arta / căci s-a prostituat !", repetă și *Manifestul activist către tinerime* (1924). Suspiciunea merge uneori atît de departe, încît dă naștere la o adevărată indiferență față de însăși realitatea estetică, fapt mult mai grav decît o simplă alergie. Opera literară, afirmă nu o dată Maurice Blanchot, poate fi eventual și artă. Dar dacă n-o găsește, nu se întîlnește cu ea, nu-i nimic grav. Literatura se poate lipsi foarte bine de „artă". Este un accesoriu neesențial, care n-ar mai avea nici o justificare !

Și totuși ! Parodia principiului estetic, atît de evidentă la Lautréamont, trădează un caz tipic de *mauvaise conscience* es-

tetică. Problema artei îl obsedează, fie și numai pentru a avea un motiv de subversiune, a-și constitui un termen dialectic, de confruntare și opoziție totală. Cine este convins de nulitatea artei nu scrie manifeste estetice, unde se dezbat (faptul trebuie subliniat) cele mai importante probleme ale artei, nu ironizează mereu „principiile estetice" (noțiunea de „estetic" revine foarte des la Lautréamont) ! Un argument suplimentar : mai ales de la romantici înainte, cu un moment culminant în simbolism, poezia este pusă în condiții de netă inferioritate față de celelalte arte, în special față de muzică. Prestigiul literaturii este subminat printr-o concurență directă, care însă doar modifică sau răstoarnă raportul de forțe în interiorul artei. Se *neagă* o artă și se *afirmă* o artă, nu se respinge însă *orice fel de artă*. În cazul picturii, rivală de veche tradiție, aceeași situație. „Caligramele", apoi „poemele obiecte", diferitele specii actuale de „pictopoeme" subminează ideea de poezie, de literatură în sens larg. Nu însă și ideea de artă, respectiv de „artă literară", indiferent de definiția dată acestui concept. Michaux trece de la poezie („M-am săturat de poezie" !) la pictură, dar la artă nu renunță... [30]

2. Devalorizarea totală a noțiunii de artă este însoțită de negarea, nu mai puțin radicală, a ideii de *frumos*, respinsă în esență. Marcel Duchamp pune mustăți... Giocondei, Picabia este lăudat de Tristan Tzara că a distrus „frumusețea", pentru a nu mai aminti de Rilke (într-o altă sferă), care refuză uneori să aleagă între frumos și nefrumos. Însă adevăratul sens al rebeliunii îl dau aceiași dadaiști, cînd declară că trec „pe deasupra regulamentelor *frumosului* și al controlului său". Bestia neagră este deci frumosul „clasic", academizat, codificat. Chiar dacă dadaismul, în ansamblul său, nu îndreptățește o astfel de interpretare, antiliteratura în totalitatea sa nu numai că o primește, dar o și impune ca singura posibilă. Este limpede că antiliteratura, în ipoteza sa antiestetică, răstoarnă radical ideea de frumos, dar n-o suprimă. Frumosul „antiliterar" primește valori și sensuri diametral opuse tradiției. Totuși, conceptul ca atare, oricît ar părea de ciudat, nu dispare. Azi, cînd citim o serie de texte în succesiune, ceea ce ne surprinde este tocmai continuitatea și persistența unor definiții, vitalitatea ideii de frumos, adevărată pasăre Phoenix.

Nu este nevoie să ne întoarcem prea mult privirile în urmă. „Melodiile pe care le auzi — spune Keats, în *On a Grecian Urn* — sînt frumoase *(sweet)*, / dar cele pe care nu le auzi / sînt și mai frumoase...“ Frumosul și-a transfigurat doar existența : dintr-o prezență, într-o absență, pentru a rămîne în continuare același frumos, doar cu „semnul“ schimbat. Întreaga recuperare și estetizare a „urîtului“, atît de evidentă și de programatică la romantici și mai ales la Baudelaire și „baudelairieni“, urmărește aceeași revalorizare a frumosului, în sens „urît“, „grotesc“, „bizar“, „bufon“ etc. O întreagă zonă de proastă reputație estetică, în sferele clasic-academice, este în felul acesta reabilitată. Ceea ce dispare este numai convenția frumosului, nu și existența sa. „Știu azi să-mi iau rămas-bun de la frumusețe“, declară, în același stil disprețuitor, Rimbaud, în *Une Saison en enfer (Délires*, II). Evident, frumusețea plictisitoare, banalizată prin repetiție, acoperită cu injurii. *Venus Anadyomene* rămîne, în continuare, „frumoasă“. Dar cum ? „*Belle hideusement* (s.n.) d'un ulcère à l'anus“. Lautréamont duce pînă la capăt întreg acest mecanism al negației frumosului, echivalent al „esteticii prostului-gust“, „trivialului“, „diformului“. Portretele din *Les Chants de Maldoror* (VI) sînt pe drept cuvînt celebre prin parodia lor atroce : „Este frumos ca retractilitatea ghearelor păsărilor de pradă... și mai ales ca întîlnirea întîmplătoare pe o masă de disecție a unei mașini de cusut și a unei umbrele“ (definiția va cunoaște un mare succes la suprarealiști). Sau : „Și mă găsesc frumos ! Frumos ca viciul de conformație congenital al organelor sexuale bărbătești...“ (Urmează o descriere abundentă.) Dacă la acestea se mai adaogă : „Trebuie să știm să smulgem frumusețile literare chiar și din sînul morții“, avem toate elementele sfidării antiestetice. Ele se repetă mereu. Futuriștii vor „să introducă în mod curajos «urîtul» în literatură, omorînd prin aceasta solemnitatea“. Apollinaire este și el convins că „monstrul frumuseții nu rămîne etern“. Numai că, în toate aceste împrejurări, ceea ce provoacă dezgustul este același frumos ideal, dogmatizat, manierat, *le joli*, „frumosul“ agreabil, convențional, decorativ, beletristic, „ornamentele frumoase și slute“, de care vorbește și Arghezi în *Icoane de lemn* (1930).[31]

Consecința directă și imediată a spiritului anticalofil asupra scrisului literar este abolirea ideii de *stil* în totalitatea ac-

cepțiilor sale. Ceea ce se urmărește nu este numai combaterea retoricii. O astfel de rezistență apare încă în plin clasicism, la Port-Royal, adversar al vanității stilului și gloriei literare, cu tot ceea ce implică o astfel de „înfrumusețare" a scrisului. Noul obiectiv este desființarea oricărei intenții literare. De unde cultivarea fără ezitare a stilului arid, comun (un mare precursor este Stendhal, cu lecturile sale zilnice din *Codul civil*), brut, naiv, familiar, cotidian, argotic (precum în romanul popular) și, în cele din urmă, neutral, prin cultivarea a ceea ce Roland Barthes va numi „«gradul zero» al scriiturii" : reducerea textului la o stare albă, inertă, de o transparență desăvîrșită.

3. Statutul *poeziei* și *literaturii* în acest regim programat al negației oferă aceleași aspecte derutante și profund ambigui, convertite invariabil în valori pozitive. Dacă întreg sensul antiliteraturii este recuperarea esenței literare alterate, devine evident că refuzul „poeziei" urmărește în realitate restabilirea unei situații de „criză", răsturnarea în sens pozitiv a devalorizării literaturii. Însă cum întreg acest proces se consumă în subtext, disimulat, în condiții de penumbră, trebuie oarecare perspicacitate, și mai ales conștiința limpede a legii mecanismului antiliterar pentru a-i prinde toate nuanțele. Propozițiile fragmentare, luate izolat, nu spun nimic sau ne îndreaptă pe piste false. Antiliteratura dovedește, o dată mai mult, necesitatea examenului global, ca totalitate.

Iată, de pildă, această teză *dada* : „S-au făcut totdeauna greșeli, dar cele mai mari greșeli sînt poemele care au fost scrise". Aparent, butadă integral negativistă. Dar dincolo de faptul că de o abolire *totală* a ideii de poezie nu se poate vorbi nici măcar în cazul dadaismului (de vreme ce, în alte contexte, se dau totuși unele soluții problemei poeziei), cazul-limită al lui Lautréamont dovedește tocmai existența alternativei inevitabile, trecerea afirmației în negație și invers. Demonstrația este de o mare subtilitate, în cadrul unei adevărate „coincidențe a contrariilor". Toate propozițiile sînt răsturnate și gîndite la modul opus. Trecem peste implicațiile etico-metafizice ale metodei, pentru a reține doar consecințele literare, de altfel limpede indicate : „Un pedagog ar putea să-și facă un întreg bagaj literar, spunînd contrariul de ce au afirmat poeții acestui secol. El ar înlocui afirmațiile lor prin negații. Și reciproc."

(*Poésies*, II.) Numai că acest joc rămîne, în cazul său, exclusiv *în interiorul poeziei*, care — în esență — nu este pusă niciodată în cauză. Ceea ce se neagă este definiția plată, locul comun estetic. Iată cîteva exemple : „Poezia trebuie să aibă ca scop adevărul practic". Formulă sarcastică : în realitate „poezia *nu trebuie* să aibă ca scop adevărul practic". Sau : „Literatura prea puțin poetică se va prăbuși". În realitate, Lautréamont gîndește exact invers : tocmai literatura „poetică" se va prăbuși, urmînd să se salveze *doar* literatura „prozaică". Vor muri „toate romanele posibile și imaginabile" ? Nu ! Vor dispare doar romanele proaste, al cărui gen îl și indică (Sue, Soulié etc.). Și așa mai departe, cu liste întregi de pretinse teme literare inacceptabile, eroi odioși etc. Procedeul este dus atît de departe, încît devine stil, parodia propriei sale negații, împinsă într-o supernegație, care închide atît binele cît și răul, fascinația și dezgustul, teza și antiteza. Totuși, acest masacru trece dincolo de ideea poeziei, pusă oarecum între paranteze, scoasă din discuție, ca posibilitate pură, esențială. Ceea ce o salvează cu regularitate. Niciodată Lautréamont nu spune : poezia nu există. Renunțarea la poezie nu înseamnă, nici în cazul lui Rimbaud, negarea absolută a ideii de poezie, ci numai renunțarea la poezie, după arderea pînă la cenușă a intensității lirice.[32]

4. Mult mai categorică pare (la prima vedere) atitudinea antiliteraturii față de „producătorul" literaturii, în speță : autorul, poetul, creatorul etc., noțiuni care străbat o perioadă de mare declin. De unde apariția unor concepte paradoxale, de tip : *antipoetul*, *antiautorul* etc., greu de acceptat și, mai ales, de asimilat în afara contextului ce le-a dat naștere. Contestarea literaturii atrage, în mod inevitabil, devalorizarea „literatului", anticipată de o întreagă criză de conștiință a omului de litere, tot mai dezadaptat pe parcursul secolului al XIX-lea, care consumă pînă la capăt conflictul dintre scriitor și ostilitatea mediului social. Modul în care vechea societate tolerează, receptează și promovează pe scriitor, pare să oscileze între doi poli simbolici, deopotrivă de nefericiți : „bufonul" și „profesionistul" succesului de serie. De unde un sentiment de autoironie, sarcasm, parodie, uneori chiar de revoltă. Scriitorul se simte o biată paiață, un clovn, chemat să distreze publicul imbecil, cînd nu se resemnează cu dezgust la funcția producătorului de manufactură.

Ambele atitudini, conturate încă la T. Gautier și Baudelaire, cunosc intensitatea maximă în *Jurnalul* fraților Goncourt și, mai ales, la Lautréamont și au ca urmare devalorizarea totală a marelui mit romantic al „creatorului", în ipostaza tradițională a „geniului", „demiurgului", „vocației" etc. Trebuie subliniat că împotriva *acestui* tip de creator se ridică *antipoetul* modern, nu neapărat invenție a avangardei, de vreme ce pînă și la Claudel întîlnim asocierea „omului de litere, asasinului și fetei de bordel". Dar este foarte adevărat că dadaismul, apoi suprarealismul încearcă să dea lovitura de grație scriitorului „artist", „profesionist", de „talent" și „vocație", idei mai mult decît perimate. „A fi dadaist, poate uneori să însemne comerciant, politician, mai degrabă decît artist, a nu fi artist decît din întîmplare..." „Nu-mi fac o meserie din scris și n-am ambiții literare", declară Tristan Tzara. Pe de altă parte, dacă dicteul automatic este la îndemîna oricui, „poet" poate deveni oricine. Dacă literatura „se face" singură, scriitorul nu mai joacă nici un rol. Poetul, susține André Breton în manifestele sale, este doar un „receptacol", un „aparat de înregistrare". Vocația ? „Absurditate" totală ! „Talentul" ? Noțiune lipsită de orice sens, care cedează pasul „antitalentului". „Omul de litere" ? Apariție tot mai anacronică și ridicolă, în acest veac al ideologiei, științei și oamenilor de acțiune !

De altfel, profesiunea de „scriitor" a devenit cu desăvîrșire compromisă și compromițătoare pentru mulți dintre scriitori, care refuză să se mai ia în serios, să mai creadă în „talentul" lor și al altora, în „cariera literară" și alte asemenea baliverne. Și apoi, ce „creație" poate fi aceea ce nu pornește de la punctul zero, *tabula rasa*, neantul increatului, golul absolut care precede Facerea ? Cînd Sartre sau Eugen Ionescu „recad", cu sau fără voia lor, în literatură, întîmplarea este privită cu spaimă. Iată un accident de o extremă gravitate !

Gloria ? Posteritatea ? Dar se știe bine că literatura nici nu există ! Cum poate să dureze ? Afectat sau sincer, gustul efemerului face ravagii. Chiar dacă rezistă printr-o eroare, opera trebuie imediat distrusă. A lăsa vreo „urmă", iată ceva cu totul intolerabil. Fără îndoială că Paul Valéry are dreptate : „Modernul se mulțumește cu puțin". Declarații în același sens face, la noi, și Geo Dumitrescu : „Ne caracterizează revolta, ura împotriva formelor, negativismul. Detestăm, umăr la umăr,

literatură... De multe ori sînt luat drept scriitor, drept poet. Nimic mai greșit. Vorba lui Lovinescu, ceea ce scriu eu nu este poezie."

În unele cercuri ale „criticii noi", precum la revista *Tel Quel*, „subversiunea" literaturii, prin devalorizarea sistematică a noțiunilor de *operă* și, deci, *autor*, formează un punct principal al programului. În locul *autorului* apare noțiunea de *scriptor* (*„scripteur"*), barbarism tehnic, care însă ar avea meritul că suprimă total „divinizarea scriitorului, în realitate a *creatorului* de către elocvența neoromantică". Deci... *bonnet blanc, blanc bonnet*. Căci un „agent" al „scriiturii", un „scriitor", fie și fizic, al „textului", este recunoscut în continuare. În realitate, ceea ce se produce este doar o substituire pur verbală.[33]

5. Foarte ambiguă este și contestarea ideii de *creație*, de fapt doar demitizarea și demistificarea creației, efect al unei stări de criză, depășită prin diferite metode anti-„metodă". Toate însă în sensul depersonalizării, anonimizării și generalizării „creației", convertită într-un procedeu, așa-zicînd, „de serie", de utilizare curentă. S-a bucurat, de pildă, de un mare succes teza lui Lautréamont potrivit căreia „poezia trebuie făcută de toți, nu de unul", reluată mereu pînă la saturație de suprarealiști, inclusiv români. Interpretarea curentă merge în sensul poeziei (și deci al creației) colective, al ruperii de eul personal, subiectiv, cultivat de romantici. Dar dacă raportăm ideea la metoda (tipică lui Lautréamont) de a răsturna propozițiile și adevărurile fundamentale *tocmai* pentru a le respinge, celebrul aforism poate fi interpretat și în sens diametral opus : o teribilă ironie la adresa poeziei, pretins colective, atitudine mult mai conformă cu spiritul profund inconformist al lui Maldoror.

Accentul cade, oricum, pe negarea creației orgolioase, genialoide, megalomane, de tip romantic, pe refuzul conceptului de „invenție" și „imaginație creatoare", pe înlocuirea poeziei „intenționale" prin poezia „involuntară" (P. Eluard). Dovadă : elogiul plagiatului (făcut de același Lautréamont), dicteului automatic, hazardului obiectiv, poetului „medium" și al tuturor tipurilor de autori neprofesioniști (copii, alienați, „primitivi" etc.), caracteristic suprarealismului, combinației în pur hazard, specifică dadaismului. *Pour faire un poème dadaïste*... procedeul este următorul : „Luați un jurnal / Luați un foarfece /

Alegeți în acest jurnal un articol de lungimea pe care doriți s-o dați poemului dvs. / Decupați articolul / Decupați apoi fiecare cuvînt, / puneți totul într-un sac / Scuturați ușor / Scoateți apoi fiecare tăietură una după alta / Copiați conștiincios / în ordinea scoaterii din sac" etc. Metoda surprizei își descoperă mereu noi variante, rezultatul rămîne însă același : distrugerea, smulgerea din rădăcini a ideii de „har" și paternitate creatoare. Operația continuă pînă în zilele noastre : redescoperirea mitului și arhetipului (adevărata poezie „făcută de toți") ; teoria textelor „fără autor", integrate în unul și același text — neîncheiat, interminabil și anonim — al literaturii ; miza pe întîmplare, în afara oricărui program *(happening)* ; lansarea ideii că scriitorul ar fi doar „instrumentul" sau „posibilitatea" creației. Aceasta s-ar realiza singură, în sensul sistemului ce ar funcționa cvasimecanic, *peste* voința autorului (tează structuralistă). În care ipoteză, autorul descoperă că, în ciuda tuturor aparențelor, nu *el* este autorul textului, ci *codul*, care doar își manevrează pseudointerpretul. Se observă ușor că, în toate aceste ipoteze, concepția constructivă, fie și în formele cele mai rudimentare (transcriere, confecție, dirijare din interior etc.), nu dispare, ci doar își schimbă conținutul. *Facerea*, ca atare, nu poate fi negată. De vreme ce, într-un fel sau altul, ea continuă să preocupe, chiar dacă la antipodul formelor sale tradiționale, programată într-un sens diametral opus tradiției. [34]

6. După aceeași logică „antiliterară" decurge și *răsturnarea tehnicii compoziției*. Procedeele, firește, nu dispar, ci numai își modifică ținuta, tind spre dilatare și improvizație, spre cotidian și aleatoriu. Precum intuiește și dadaismul, „poemul nu mai este subiect, ritm, rimă, sonoritate : acțiune formală. Proiectat în cotidian, el poate folosi mijloace a căror utilizare nu este nici reglementată, nici înregistrată". Cunoaștem rolul — esențial — atribuit articolului de ziar, materialului publicistic. Suprarealismul prinde ideea și o dezvoltă : „Este îngăduit să intitulăm *Poem* ceea ce se obține prin asamblarea cît mai gratuit posibilă [...] a titlurilor și fragmentelor de titluri decupate din ziare". O sugestie vine și din direcția Picasso și Bracque : „Hîrtiile lipite — afirmă Breton — au aceeași valoare ca introducerea unui loc comun în dezvoltarea literară a celui mai îngrijit stil". Metoda se va numi, deci, *colaj* (Aragon o descrie într-o carte întreagă), la limita dintre

„plagiat", „compilație" și „montaj" : texte originale sau străine introduse în lucrări „personale", utilizarea frazelor gata făcute, citatelor, afișelor, amestec inextricabil de ficțiune și document, în care tema rămîne cu totul secundară, originalitatea făcînd loc combinației funcționale. În felul acesta apare o poezie „carte poștală", „telegramă", „fotografie", „jurnal", „reportaj". („Jos cu poeții ! Jos zidurile ! Să vie cel cu o mie de ochi, o mie de urechi, o mie de picioare, o mie de telegrame, o mie de condeie, o mie de expresii, o mie de pistoale, să vie adevăratul poet. *Să vie reporterul !*")

Ceea ce se va numi, la Butor, la Sollers, la teoreticienii de la *Tel Quel*, *intertextualitate* (texte compuse din citate mai mult sau mai puțin literare, adesea foarte lungi), ține de aceeași tehnică, a cărei tradiție ar urca pînă la Montaigne, plin de citate, parafraze, „transplantări" de fraze clasice etc., unde sinteza le absoarbe, contextul asimilează și integrează toate fragmentele. Conexiunea rămîne mult mai relativă în cazul „colajelor", „intertextualității", sau poeziei *pop* ori *beat*, care folosește și ea, adesea, juxtapuneri de anunțuri publicitare, fragmente de poeme, corespunzătoare obiectelor *ready-made* ale lui Marcel Duchamp din plastică. Apare un fel de „artă combinatorie", dacă nu total autonomă, în orice caz ostilă prezenței vizibile a autorului. Ambiția supremă este ieșirea din sfera literaturii scrise, cultivate, și apropierea pînă la coincidență sau identitate de expresia vorbită, stilul oral, aliterar. Tendința modernă, de „gestualizare" a limbajului, substituirea limbajului articulat prin gesturi și muzică, urmărește în esență aceleași obiective. Poezia „spațială", „concretă", „obiect" (de ascendență barocă), la fel. Multiplicarea „scriiturilor" moderne — inclusiv prin ideograme, hieroglife, semne — se înscrie în același program de subminare a literaturii ca formă dată și preluată.[35]

7. Tot printr-o răsturnare — a transformării mijlocului în scop — apare și o altă metodă de negare a creației literare: *activitatea creatoare* este gîndită sau declarată *superioară creației*, căutarea rezultatului, tensiunea creației, împlinirii creației. Contestată în esență și incapabilă să răspundă la întrebarea *cum* și *de ce* este „făcută", literaturii nu-i rămîne altă posibilitate decît să încerce „să se facă". Să se transforme într-o tentativă autonomă, în experiență, proiect, risc și aventură „în sine". În felul acesta ajung la mare stimă creatorii ezitanți, in-

vestigatori, gen Leonardo da Vinci, notele de atelier, jurnalele, materialele pregătitoare, schițele, însemnările, pe care scriitorii moderni încep să le publice (precum André Gide, *Journal des „Faux-monnayeurs"*, 1927, „caiete de exerciții și studii"). Această invazie a informalului și „documentului" brut constituie riposta dată „minciunii" și „ipocriziei" artei, stilului literar contrafăcut, artificial. Ceea ce duce la prăbușirea tuturor obiectivelor tradiționale din sfera „realizării estetice". Dacă primatul autenticității triumfă, „perfecțiunea" — firește — devine o noțiune goală. „Capodopera", la fel. „Finisarea" operei, o mare absurditate. Cultul „travaliului", „măiestriei", „procedeelor" artistice se prăbușește. Preocupările „creatoare", în sensul tehnic și onest al cuvîntului, dispar. „Meseria" literară începe să fie tot mai disprețuită, ruinată de propriii săi exponenți. De unde refuzul categoric al „compoziției" și „construcției", creației programate, planificate, întoarsă la polul opus, spre spontan, surpriză perpetuă și libertate totală. În locul operei previzibile apare produsul hazardului, ipotezelor, „deschiderilor" continui.

Trebuie arătat, fie și în treacăt, că înainte de a fi adoptată de critica literară ca explorare continuă a semnificațiilor latente ale operei, noțiunea de „deschidere" apare, mai întîi, în acest sens : al posibilității creației „arbitrare", care-și poate schimba mereu sistemul și direcția execuției, metodă (cum recunoaște și Paul Valéry) plină de „consecințe antiliterare". Poetul francez rămîne în acest sens, alături de Joyce și a sa *Work in Progress*, unul dintre patronii „operei deschise" : „Poate că ar fi interesant de făcut *o dată* o operă, care ar arăta, la fiecare din articulațiile *(noeuds)* sale, diversitatea de ipoteze ce se pot prezenta spiritului, dintre care autorul *să aleagă* unica soluție de dat textului". Mod de a accepta orice soluție, implicit eșecul virtual, anularea unui proiect prin altul, pînă la anihilarea operei prin indeterminare și disponibilitate permanentă. Mallarmé întrevede această posibilitate, care are și partizanii săi teoretici : valorificarea lucidă a eșecului este preferabilă compromisului reușitei (Maurice Blanchot [36]). Substratul absolutist — „tot sau nimic" — al acestei atitudini nu poate scăpa, credem, nimănui. Ca și imensul risc de a căuta mereu și a te pierde pe drum, a nu mai ști ceea ce cauți, în derivă continuă.

8. Investigarea creației este însoțită în literatura modernă de o foarte insistentă *meditație asupra posibilității crea-*

ţiei (v. *Critica ideilor literare*, V, 1), a cărei interpretare strict antiliterară este *demascarea, autoironia.* Creaţia nu numai că se transformă în problema creaţiei, dar problema însăşi a „creaţiei" începe să producă zîmbete, să inspire parodii, să nu mai fie luată în serios. Întreaga involuţie a literaturii spre deliteraturizare şi depoetizare elimină în egală măsură nu numai anecdoticul, dar şi ficţiunea, fabulaţia sub orice formă, devenite şi una şi alta tot mai greu suportabile. Aşa-zisa „minciună" a artei, iluzia frumosului şi a imaginarului sînt respinse cu cea mai brutală luciditate. Nimeni nu mai crede în „poveştile" literaturii, în construcţiile sale utopice. Romanele nu mai „înşală" pe nimeni. Orice mistificare literară este exclusă. Am intrat în „era bănuielii", a dezabuzării totale de produsele fanteziei. Poeme, romane, la ce bun ? Scriitorului actual nu i-ar mai rămîne decît să se întrebe asupra artei şi tehnicii sale, să accepte deschis condiţia tragică de a nu le putea realiza integral, permanent şi — mai ales „literar" — niciodată.

Că luciditatea superioară, blazată, a invenţiei literare urcă în plin raţionalism estetic, nu mai încape îndoială. La Stendhal şi, în special, la Mérimée procesul atinge forme foarte bine cristalizate. Ultimul declară că nu crede în literatura fantastică pe care o scrie : „Incredulitatea mea este atît de mare, încît, chiar dacă aş vedea o fantomă, tot n-aş crede în existenţa ei". Totuşi, iniţiatorul parodiei crunte a literaturii şi „creaţiei" sale este, fără îndoială, Lautréamont, care joacă totul pe cartea demontării mecanismelor literare, pe sarcasmul autoparodiei, pe distanţarea şi comentariul ironic al propriului text : cum se scrie o poveste somnolentă, care sînt „trucurile" sale „de efect" etc. Avangarda modernă dezvoltă procedeul. Dadaismul îşi propune să „explodeze fiecare pagină" printr-o „glumă strivitoare" *(blague écrasante).* „Spiritul bufoneriei", al „farsei" deliberate, caracterizează teatrul suprarealist, apoi „absurd", chemat să distrugă radical convenţia şi iluzia teatrală, să-şi dea pe faţă toate procedeele : „Nu trebuie ascunse sforile, — declară Eugen Ionescu — ci făcute mai vizibile, deliberat evidente, ajungîndu-se la grotescul profund, la caricaturi, dincolo de ironia spirituală a comedienilor de salon". Queneau şi Prévert parodiază inspiraţia „poetică", văzută sub formă de... pisică, pe care o chemi, apoi o alungi etc. [37].

Se reeditează, în felul acesta, într-un mod oarecum „experimental", vechea și mereu actualizata teorie hegeliană a „morții artei". Locul Spiritului absolut, care, după consumarea etapei estetice, își găsește forme tot mai adecvate de obiectivare, este luat de luciditatea paralizantă, analitică, a procesului de creație, de obsesia întrebării dacă mai putem scrie, dacă literatura mai este într-adevăr posibilă, îndoială care precede actul de a scrie, cu efecte inhibitorii, sterilizante. De cînd literatura s-a deprins să mediteze atît de insistent asupra posibilității sale, ba chiar să-și găsească supremul sens nu în realizare, ci în reflexia asupra posibilității realizării sale, antiliteratura devine o concluzie logică, inevitabilă.

9. Rezultatul final — negativ — al metodei este *depoetizarea poeziei, prozaizarea literaturii*, evadarea din banalitatea literaturii prin imersiune directă în „banal" și cotidian : cuvinte și expresii simple, antistil și antifrază. Problema ar merita un studiu sistematic. Flaubert are această intuiție cînd își intitulează o proză de tinerețe *(Novembre)* „fragmente de stil oarecare". Însă tot genialul Lautréamont o întrevede cu claritate : scriitorul descrie un gest „prozaic (dar sînt sigur — declară el — că efectul va fi foarte poetic)". Nu este vorba, cum s-a susținut, numai de „scleroza" limbajului poetic, ci o inevitabilă întoarcere la condiția superioară a prozei, ca dimensiune primordială, esențială, necoruptă de retorică, a „artei" literare. Dispariția tratatelor de stil, a retoricii ca disciplină normativă, ilustrează aceeași tendință de represiune antilirică, fenomen care definește o modificare de limbaj, nu și o alterare de substanță. Ceea ce se cere poeziei moderne sînt calitățile poeziei, plus un coeficient nedeterminat de inefabil. În rest, „a scrie fără grijă, fără inhibiție și fără căutare, nu este — observă pe bună dreptate Maurice Blanchot — chiar atît de ușor". Despre poemele românești ale lui Tristan Tzara, G. Călinescu scrie că „știe să radă cu aripile cea mai joasă proză". Un proces analog de prozaizare, de disimulare și parodiere a lirismului, a mai fost observat de critică la I. Minulescu, I. Vinea etc. Teoria lui Cesare Pavese despre „poezia — povestire" are același sens polemic și estetic : „dezvoltare obiectivă de întîmplări", „obiectivitate virilă", menită să „salveze" poezia de „lirismul facil și lăbărțat al imagiștilor". [38]

V. Cea mai gravă criză antiliterară modernă aparține însă, fără îndoială, sferei *limbajului* și, în genere, a *comunicării* literare. Problema devine tot mai complicată prin sporirea eficacității intelectuale a limbajului, în dauna funcției „estetic-expresive" (noțiune generică), în urma concurenței deloc neglijabile a limbajului riguros al științelor, inclusiv a limbajelor nonverbale : vizuale („școala privirii"), muzicale (ultimul avatar : „letrismul"), simbolice, gestuale etc., în plină dezvoltare. Dar adevărata devalorizare vine din altă direcție.

1. Scriitorul modern descoperă cu tot mai multă luciditate *limitele* și *insuficiențele limbajului*. Între cuvinte și „mesajul" lor (idei, emoții, viziuni interioare etc.), decalajul pare atît de enorm, discrepanța dintre ceea ce *vrei* să spui și *poți* să spui, atît de adîncă, încît senzația inevitabilă devine sărăcirea, golirea de conținut, chiar imposibilitatea exprimării. Uzat, corupt, fals, înșelător — deci profund suspect —, limbajul constituie în multe conștiințe moderne adevăratul obstacol al expresiei literare, de escamotat prin orice mijloc. „Cuvîntul este neputincios", „Cuvîntul a murit", iată concluzia proclamată foarte limpede în al II-lea manifest al revistei *De stijl* (1920).

2. Dar obiecția cea mai gravă nu este nici alienarea, nici trădarea, nici pervertirea, nici chiar minciuna limbajului, ci imposibilitatea sa esențială. Sînt puse în cauză însăși *natura* și *justificarea limbajului*, care nu pot, de fapt, să comunice nimic fundamental : nici solitudinea sau absolutul interior, nici realitățile esențiale, nici latura sublimă a lucrurilor. Aceste aspecte par *incomunicabile*, „innomabile". De unde descoperirea unei adevărate „tragedii" a limbajului : a inexprimabilului (vechea teorie a lui „nu știu ce", a inefabilului, reluată la cel mai acut diapazon), a profundei sale goliciuni, urmată de dezagregare și anulare. Hofmannsthal, în *Der Brief des Lord Chandos* (1902), a formulat întreaga problemă în termeni esențiali, reluată de numeroși scriitori actuali, pînă la Beckett și Eugen Ionescu. În unele medii franceze de avangardă, „imposibilitatea expresiei" constituie un adevărat articol de dogmă literară. Ceea ce pare să domine pînă la stupoare este o stranie inhibiție (A. Artaud : „Cineva îmi ia hoțește cuvintele pe *care* le-am găsit"), o totală afazie literară (F. Ponge : „Am recunoscut, recent, imposibilitatea nu numai a expresiei, dar și a descrierii

lucrurilor"), conştiinţa limbajului dezintegrat al Absurdului, a incapacităţii oricărei forme eficiente de comunicare.

3. La polul opus, apare *excesul limbajului*, criză inversă, tradusă nu atît prin fenomene de logoree, psitacism, sau „beţie de cuvinte" (bombastic, emfază, imagism baroc), cît prin hipertrofia şi supremaţia automatismelor frazelor gata făcute, clişeelor limbajului. Acestea încep să se autonomizeze, să capete proporţii monstruoase, capabile să subjuge, să terorizeze şi, în cele din urmă, să dezumanizeze total pe vorbitor, degenerat într-o jalnică maşină de vorbit în gol, absurdă, stupidă şi ridicolă. Iwan Goll, apoi, mai ales, Eugen Ionescu, în *La Cantatrice chauve*, au surprins şi exprimat magistral tocmai o astfel de situaţie-limită. [39]

4. Într-o altă variantă, cea mai importantă (cu anticipări încă la D'Annunzio şi Proust), refuzul limbajului conduce la o teorie, nu o dată destul de abstrusă, a *tăcerii* şi *liniştii*, concluzie a unui întreg şir de experienţe şi reflexii estetice, unele destul de vechi. Dacă efortul literar esenţial constă dintr-o „negaţie" (respingerea convenţiilor, clişeelor etc.), motivată de marea decepţie a purităţii alterate, de „păcatul originar" al cuvîntului, şi dacă negaţiile se succed în forme tot mai radicale, această continuă mişcare negativă devine însuşi sensul profund al limbajului, a cărui logică imanentă tinde să echivaleze cu propria sa distrugere. Dacă poezia „pură" este imposibilă, nu rămîne o altă soluţie decît renunţarea. Dacă poezia reprezintă evenimentul cel mai grav al existenţei, a o mai cultiva în continuare constituie o profanare. Dacă „semnul" lingvistic este expus eroziunii şi corupţiei, salvarea devine una singură : „absenţa" oricărui „semn". Deci, încă o dată, „tăcerea". Este cea mai radicală poziţie, cu implicaţii mult mai grave decît recunoaşterea imposibilităţii de a scrie şi, în acelaşi timp, de a nu scrie, ambiguitate extremă surprinsă încă de Kafka, la care se observă binecunoscuta inhibiţie cvasi-patologică a fricii de cuvînt (totdeauna „alături", „greşit"), imposibilitatea organică de a comunica incomunicabilul. În această atitudine el se întîlneşte cu alţi eseişti moderni, care — s-ar zice — trăiesc aceeaşi spaimă. Aruncaţi în mijlocul cuvintelor, o subită oroare îi cuprinde cînd constată imposibilitatea comunicării celor mai mici vibraţii. Deci precipitarea totală în „mutism", ceea ce — teoretic şi practic — ar închide orice discuţie.

Numai că problema nu poate primi o dezlegare atît de simplistă. Situația, încă o dată spus, rămîne profund ambiguă, dominată de o dublă alternativă, care trebuie înțeleasă în mod exact. Pe de o parte, ceea ce se urmărește este o adevărată abolire și suspendare a valorilor formale ale limbajului, cu obiectiv final negarea și distrugerea sa sub orice formă. Soluție extremă, avangardistă, întîlnită încă la dadaiști și suprarealiști („Suprarealismul este scriitura negată", „orice scriitură — după Antonin Artaud — este o porcărie"). La teoreticienii moderni (Blanchot, Ricardou) unghiul de atac se schimbă : punctul de plecare îl constituie o meditație paradoxală asupra limbajului, a cărui logică interioară n-ar mai fi expresia, ci involuția, resorbirea în el însuși, conștiința lucid-sceptică a imposibilității sale, urmată de recunoașterea „vidului" și „absenței" inevitabile. Numai că, — și asupra acestui punct trebuie apăsat cu toată puterea — într-o astfel de accepție, „sinuciderea" limbajului, absența și lacuna sa nu constituie și o abdicare în fața neantului, ci dimpotrivă, ceea ce s-ar putea numi o revalorizare regresivă a limbajului. Deci un alt mod de existență, mimarea unui pseudolimbaj, constituit împotriva, dincolo sau în afara cuvintelor, nu însă și total imposibil ca posibilitate virtuală. Căci liniștea „tace" și în același timp „vorbește". Limbajul se neagă și se afirmă în egală măsură. Ne aflăm, probabil, în fața supremului paradox, nu numai al teoriei limbajului, dar și al ideii de literatură.

Ceea ce se produce este o subtilă conversiune a definiției negative a limbajului, valorificarea vidului prin „reprezentarea" absenței, cultivarea tăcerii pozitive, printr-o metodă de a face perceptibile, prin sugestie și contrast, neexprimat și neexprimabil. Ceea ce echivalează cu a scrie, precum poetul medieval Guillaume de Poitiers, o poezie despre „nimic" ; a fabrica — pentru a ne exprima astfel — „vidul" ; a cultiva „absența", care numai prin „absență" poate indica o „prezență" ; a propaga „liniștea" ca stil și mod de a exista ale literaturii. Semnul minus primește subit semnul plus, rămînînd în continuare cu „minus". Cuvîntul se retrage ca să germineze ascuns în sine, poezia se resoarbe pentru a deveni „mai poezie", „tăcerea" devine impenetrabilă, și deci implicit elocventă. Eroziunea limbajului se întoarce în felul acesta asupra sa însăși, pentru a se

converti dialectic în opusul său : într-un limbaj al nonlimbajului. [40]

Tradus în termeni cît mai inteligibili (căci teoria primește nu o dată formulări din cele mai complicate și obscure), limbajul tăcerii este gîndit într-una din următoarele accepții, corespunzătoare unui anumit stadiu al operei literare :

a) *Începutul, momentul indistinct al creației,* „fenomen originar" al limbajului („muțenia", „fabuloasa absență a cuvîntului" la L. Blaga), liniștea nediferențiată a inspirației, reducerea la tăcere a erupției verbale. Locul său este luat de rumoarea interioară, de murmurul imperceptibil, solitar, care precede orice emisiune scrisă ori orală. Ea ar voi să spună ceva. De fapt, chiar începe să „spună". Dar totul rămîne în stare latentă, potențială, avînd doar aerul că spune „ceva".

b) La un stadiu superior, dar mereu preverbal, se situează *vorbirea interioară,* pur mentală, descoperită și definită încă de stoici, observată și de unii gînditori creștini antici și medievali, precum Sf. Augustin. Un tratat de Albertino de Brescia se intitulează *De arte loquendi et tacendi* (1245). Fenomenul va fi studiat și de unii lingviști ca Humboldt și Meringer. Este „limba nouă a tăcerii", pe care o preconizează indirect și Hofmannsthal în *Scrisoarea* citată. În această perspectivă, teoriile lui Maurice Blanchot, cel mai reprezentativ estetician al inexistenței verbale, apar mai puțin originale. Adevărata sa contribuție constă, după toate indiciile, nu în asimilarea limbajului imaginar celui esențial și pur (opus limbajului brut și imediat), ci în inversarea radicală a întregului mecanism : scrierea începe abia la faza cînd ea nu este decît propria sa imagine ipotetică, limbajul imaginar și al imaginației suprapunîndu-se. Simbolul acestei virtualități devine atunci pagina integral albă. Expresia se desființează prin ea însăși. [41]

c) În mod analog, semnificația începe să oscileze, să fie în același timp dată și anulată, propusă și retrasă, efectivă și defectivă. La prima vedere, tăcerea implică *refuzul semnificației,* într-o dublă formă : asimbolică și polisimbolică. De fapt, unul și același lucru, deoarece tăcerea are atîtea implicații, încît începe să spună prea multe. Voind să nu spunem nimic, riscăm să spunem *orice, totul.* În modul acesta, alungarea, distrugerea, sau „uciderea" semnificației, preconizată de unii avangardiști, ori de „noul roman", de pildă (preocupat de construirea

unui obiectiv, solid, imediat, operație inițiată de *purismul* de orice speță), se întîlnește cu dilatarea enormă a semnificației. Textele obscure sau cuvintele inventate (precum la Joyce) pot primi toate înțelesurile posibile. Pentru a nu mai aminti de polisemia latentă, organică, a oricărui text. Întrebat cu destulă naivitate, de către mama sa, ce a vrut „să spună" în *Une Saison en enfer*, Rimbaud răspunde: „Am vrut să spun ce am spus literal și în toate sensurile". Or, teoreticienii „liniștii" vor să suprime tocmai acest imens rezervor semantic plin de virtualități și semnificații incontrolabile, care sfidează — din interior — cel mai sever regim al „tăcerii". De unde inventarea teoriei „gradului zero al scriiturii" (Roland Barthes), ipoteza imobilizării scrisului într-o stare de inerție, neutră, albă, care să nu spună efectiv nimic, singura atitudine asimbolică riguros consecventă (v. *Semnificația*, vol. III). Supusă acestui regim radical de sterilizare, prin expulzarea oricărui conținut sensibil sau ideologic, literatura devine ceea ce s-a numit „scriitură": ceva mai mult decît simpla expresie verbală a limbii, dar cu mult mai puțin de ceea ce se numește „stil", „literatură" (v. *Scriitura*, vol. III). [42]

d) O definiție mai veche a lui G. Călinescu, extinsă în mod greșit asupra întregii poezii, dar adecvată acestei situații, este *forma goală a activității intelectuale*, „atitudinea curat formală a spunerii". Tăcerea tinde spre „comunicarea" sau „scriitura" goală, care păstrează doar forma „expozeului" verbal, fără însă a-și propune „comunicarea" efectivă. Într-o astfel de împrejurare, arată și Roland Barthes, „limba are un sens, dar acest sens este forma goală a unei semnificații conceptuale". Deci (trivial, însă foarte exact spus): a vorbi și a scrie pentru a nu spune nimic. Interesul, mai mult sau mai puțin relativ, al întregului proces constă în tehnica și mecanismul interior al scriiturii: a începe o partidă foarte strînsă de antificțiune, un ingenios joc antisemnificant, o acțiune de organizare a textului în afara oricărei idei literare coagulate. Dincolo de programul extraliterar, de „ruptură" totală a continuității istorice, sociale și — bineînțeles — literare, scriitura de acest tip, care recunoaște și cultivă „ruptura", este ireductibilă conceptului clasic (reprezentativ) de „text scris". „Ceea ce scriitura scrie — teoretizează Philippe Sollers, partizanul cel mai convins al acestei formule — nu este niciodată decît o parte din ea însăși." Din

cuprinsul său sînt expulzate toate elementele care continuă limbajul burghez și introduse toate elementele ce-l dezarmează. Dar, de la scriitura ce-și propune să nu mai comunice nimic, sau care refuză poetica „îmblînzită" (în Occident) în favoarea clasei dominante, din „ruptură" în „ruptură" ieșim total din sfera literaturii și a antiliteraturii. [43]

e) Ne întoarcem, în felul acesta, încă o dată, la *problema negației* și a valorii sale *specific antiliterare*, care nu se confundă cu negația avangardei (v. *Avangarda*, III). În timp ce adevărata „ruptură" avangardistă, profesată în forme totale numai de dadaism, preconizează o negare radicală a limbajului literar, refuzat teoretic și practic (Tristan Tzara : „Plus de paroles !", deci tăcere absolută), nu numai prin subversiunea, dar și prin anularea oricărei literaturi posibile, negarea antiliterară constă, de fapt, într-un *limbaj al negației* : anularea literaturii din interiorul său, rămînînd *ipso facto* un nou tip de „limbaj", „text", „scriitură", „carte", care prezintă particularitatea că *se neagă*. Gestul literar este reluat în sens invers, anulat în propria sa desfășurare, întors în spirit ostil asupra sa însuși. De unde rezultatul paradoxal al refuzului creației, literaturii, poeziei, care constituie *prin el însuși* un gen de „pseudoliteratură", produsă în continuare sub formă de „limbaje", „scrieturi" etc., extirpate de „literatură" (în sensul convențional-clasic, estetic, al cuvîntului), nu însă și de un *faux semblant* de pseudoritual al „literaturii". Căci este o mare deosebire între refuzul categoric de a crea al avangardei, promovarea autodistrugerii, gustul declarat al efemerului, tabloul făcut cu creta pentru a fi șters (Picabia), sculptura cu securea alături pentru a fi sfărîmată (Ernst), suprimarea poeziei chiar și în tentativele sale de purificare absolută, împinsă pînă la neantul total, reprimarea interioară a stării lirice, refuzul de a mai „face", „scrie", într-un fel sau altul, „poezie", printr-o autocenzură definitivă, ceea ce s-a numit „avangarda interioară" (Matei Călinescu), și instalarea definitivă în negație, programarea și cultivarea negației ca „stil", specifică antiliteraturii. [44]

De o parte, deci, negativism total, radical, de alta, ambiguitatea negativismului ironic : *nonlimbajul ca limbaj, antiforma*, care propune indirect o *neoformalizare*. În ce constă „ironia" situației ? În recuperarea involuntară, într-un plan secund, a autonegației, autoironiei, autoparodiei. Toți antiliterații sînt sin-

ceri cînd declară că nu este „foarte necesar ca această carte să existe" (A. Breton), că nu iau în serios literatura, nici cînd o fac, nici cînd n-o fac ; cînd vor să treacă *dincolo* de frumos și urît, de bunul-gust și de prostul-gust ; cînd profesează cultul „literaturii" nedeterminate (neîncheiate), nesimbolice (nesemnificative), solitare (incomunicabile), indeterminabile (indefinibile), *mute*. Dar întrucît actul negației se valorizează prin el însuși, negația tradusă într-un act scriptic implică prin ea însăși afirmația, absența devine o prezență, tăcerea se transformă în limbaj, antiliteratura într-o simili-literatură. Modul într-adevăr eficace de a desființa în esență literatura este de a nu-ți mai pune această problemă sub nici o formă : nici de negație, nici de afirmație, în sensul — amintit — al *paraliteraturii*. Literatura = artă sau nonartă literară nu mai există ca preocupare, în nici un sens.

Curiozitatea stă și în faptul că astfel de experiențe sînt mult mai puțin „moderne" decît se crede, sau că dimensiunile modernului, prin definiție elastice, pot fi extinse retrospectiv pînă la limita recuperării tuturor precursorilor posibili. Flaubert, de pildă, își propune (în 1852) să scrie „o *carte despre nimic*, fără nici o legătură exterioară", care rămîne totuși o... carte, de vreme ce se vrea scrisă. Proiectul însuși constituie o formă de neantizare a neantului. Mișcarea regresivă a literaturii, resorbirea sa într-o singură carte (și chiar într-un singur vers, ideea lui Joubert), așa cum sugerează și realizează în parte Senancour și mai ales Mallarmé, duce la același rezultat : în locul a milioane de versuri și cărți apare o singură *Carte*. Dar fără nici o carte este imposibil. S-ar zice că Flaubert, în *Bouvard et Pécuchet*, urmărește aceeași desființare a literaturii prin concentrare într-o Carte-sinteză. Eroii romancierului își propun să soarbă toată cultura literară a lumii, și de aceea încep s-o „copie", să transcrie unul după altul toate discursurile literare posibile. Este cunoscută tendința antiliteraturii de a proclama eșecul artei, efemeritatea soluției artistice, instabilitatea și contradicția internă a oricărui proiect creator, care, dacă este gîndit pînă la capăt, își dezvăluie întreaga imposibilitate și nulitate. Or, chiar în această ipoteză, eșecul își ia o anume revanșă : devine program, regim normal de existență, în care scriitorul se instalează, oricît ar fi de blazat și sceptic. Deci proclamarea eșecului și, totodată, eșecul... eșecului. Ironia mecanis-

mului funcționează din plin și în cazul tentativelor de „distrugere" a limbajului, a scriiturilor ilizibile, care se refuză oricăror lecturi. Dar care nu rămîn mai puțin, ca să spunem astfel, imprimate tipografice, chiar dacă solitare, impenetrabile, cu aer de Sfinx. Cine oferă texte ilizibile își face implicit din ilizibil „o metodă". Răsturnarea sensului în nonsens, nu mai puțin. Comunicarea inteligibilă a fost suprimată, nu însă și „gestul" sau „aerul" comunicării. Un avangardist român, parafrazînd pe Lautréamont, cere : „Să cretinizăm limbajul" (Gellu Naum). Dar chiar „cretin", limbajul tot limbaj rămîne, fie și adulterat, mutilat.

Poate cea mai specifică situație antiliterară de acest tip este asemănătoare șerpilor din Marsilia, care se înghit reciproc, pînă ce nu mai rămîne din ei nici o urmă. Ceea ce echivalează cu autoanularea progresivă a literaturii, pe măsură ce este făcută. Georges Bataille are această intuiție : „A lega atît de strîns afirmația de negație, încît penița să șteargă pe măsură ce înaintează pe hîrtie". Flaubert însuși a presimțit-o : „Plus le mot colle dessus, et disparaît, plus c'est beau". Poemul care se distruge făcîndu-se, narațiunea care-și suprimă tema narată rămîn nu mai puțin *acte negative*. Sinuciderea, sabotarea absolută a literaturii, devine în felul acesta practic imposibilă : pentru a refuza să scrii trebuie mereu să scrii, pentru a nu mai face literatură trebuie mereu s-o faci, de fiecare dată, pentru prima și ultima dată. Situație imposibilă, inextricabilă, refuzată în esență și totuși cultivată. Faptul că toți scriitorii care adoptă antiliteratura fac în continuare... antiliteratură, iar criticii care o teoretizează (Maurice Blanchot, J. P. Richard, Roland Barthes, Claude Mauriac [45]) scriu studii despre antiliteratură, ilustrează aceeași „ironie". Dacă scriitorului îi este interzis „miracolul", de ce să mai scrie ? Dacă absolutul aparține istoriei, existenței, vieții, literatura nu mai are nici o șansă de a cuprinde absolutul. Dacă literatura închide un secret insondabil, recunoașterea acestui mister este preferabilă gloriei efemere de a scrie cărți. Pe scurt, mistificarea și „reaua-credință" literară trebuie să înceteze. Astfel de idei apar mereu, în diferite sfere, mai mult sau mai puțin de avangardă, unde continuă să apară cărți destule, în ciuda teoriilor... Resortul latent s-ar putea să fie eternul miraj al absolutului, realizabil totuși cîndva — cine știe ? — prin literatură...

VI. Această învîrtire oarecum „în loc" a literaturii, reîntoarsă periodic la punctul de plecare, oricît de stranie, nu poate să surprindă : antiliteratura repetă situaţia ciclică a ideilor literare, care revin mereu, la altă rotire a spiralei, după o serie întreagă de reformulări şi negări, la poziţia „ideală" iniţială. Situaţia nu este proprie numai literaturii, ci reflectă o atitudine spirituală mult mai profundă, o viziune ciclică a timpului istoric, a cărui desfăşurare pare să cunoască o continuă repetiţie arhetipică. Mentalitatea „apocaliptică", de distrugere sistematică a limbajului artistic, are evidente afinităţi cu obsesia „sfîrşitului lumii", specifică unei bune părţi a artei moderne. Ea neagă totul, face *tabula rasa* şi reîncepe de la zero un nou ciclu al artei, echivalentul unui nou ciclu cosmic. [46] Antiliteratura „trebuie" să revină în mod inevitabil la literatură, chiar dacă la un *alt* gen de literatură, dar din condiţia sa „literară" nu poate evada. Ceea ce echivalează cu a spune că *antiliteratura este practic imposibilă*, că „moartea" şi „renaşterea" literaturii şi a definiţiei sale sînt reciproc implicate. În locul unei formule a literaturii (= clasică, tradiţională, „literară" etc.), apare alta (= anticlasică, antitradiţională, antiliterară), ultimă etapă dintr-un lung şi inevitabil proces istoric, fapt care scapă mai totdeauna observaţiei curente. Însă conceptul ca atare nu dispare, ci doar se deplasează, se lărgeşte, se regenerează, primeşte o nouă dimensiune. Umilirea ideii literaturii face deci loc unei metamorfoze, din „arderea" sa irupe o nouă vitalitate. Dar această mutaţie a ideii de literatură se dovedeşte, încă o dată şi pînă la capăt, paradoxală. Antiliteratura refuză conceptul de „literatură", nu numai pentru *a-l* compromite, dar şi pentru *a se* compromite. În ciuda tuturor sforţărilor negativiste, conceptul de literatură nu poate fi negat. Întreaga argumentare antiliterară se sprijină, la o privire atentă, pe o serie de erori şi confuzii.

1. Dacă îndepărtăm aspectul mitic al antiliteraturii, observăm că substratul său teoretic este format dintr-un număr de *sofisme*. Cel mai profund (în aparenţă) este al *finalizării*. Literatura nu poate să explice *de ce* există, care este raţiunea sa ultimă. De ce trăim, urîm, iubim etc. ? Evident, ca... să trăim, iubim, urîm etc. Literatura îşi demonstrează şi validează existenţa prin propria sa prezenţă şi activitate. Ea este un *dat* estetic, asemenea oricărei arte. Socrate demonstra sofismul imobilităţii

mişcîndu-se, făcînd cîţiva paşi. Explicaţia scrisului este autotelică, intrinsecă şi experimentală. Şi mai răspîndit este sofismul *intenţionalităţii*. Se pun atît de multe şi grave speranţe în literatură, i se cer sau i se prescriu, în mod simultan şi imperativ, atît de multe scopuri, încît literatura — solicitată la maximum, somată şi terorizată că nu poate satisface toate exigenţele care o depăşesc — se vede disprețuită, minimalizată, contestată. Deşi este absurd să ceri literaturii ce nu poate face, duce pînă la capăt, realiza obiective nespecifice etc... A spera *orice* de la literatură, a-i pretinde *totul*, înseamnă a o împinge în imposibil, a lega soarta literaturii de imposibilitatea rezolvării problemelor fundamentale ale vieţii şi societăţii, care scapă — dacă nu colaborării — în orice caz competenţei sale esenţiale. N-are sens a o disprețui fiindcă efectiv nu poate — aşa cum o învinuieşte Robbe-Grillet — „să tocească cel mai mic colţ, să îndrepte cea mai mică îndoitură". Mult mai subtil, întrucît pune în discuţie însăşi esenţa literaturii, este ceea ce s-ar putea numi sofismul *semnificaţiei*, mai precis al ontologizării semnificaţiei. Întrucît scriitorul nu poate rămîne fidel textului, prin chiar faptul că-l scrie, dat fiind jocul şi decalajul inevitabil dintre intenţie şi rezultat, semn şi semnificaţie, textul scris n-ar mai fi *adevăratul* text, literatura scrisă n-ar mai constitui *adevărata literatură*. Ca scriitura literară să fie posibilă, ar trebui „să moară" obiectul său ; „murindu-i" obiectul, literatura însăşi ar dispare. Ceea ce implică postulatul unei perfecte identităţi (utopice, inexistente) între literatură (ca reflectare şi cunoaştere specifică) şi obiectul său (ca obiect de reflectare), între *semn* şi *semnificaţie*, care ar trebui să preia întreaga substanţă a semnului. Cînd, în realitate, tocmai *distanţarea* de obiect (reflectare, ficţiune, invenţie etc.) caracterizează creaţia literară (v. *Creaţia*, 6 c), tocmai disocierea şi oscilarea semnificaţiilor „arbitrare" (nemotivate) în jurul semnelor şi scriiturii fac posibilă literatura. O literatură prea directă, prea autentică, prea „viaţă", prea „document", în care ne ciocnim la tot pasul numai de noi înşine, de realitatea imediată, constituie o contradicţie în termeni. Consecinţa imediată este un alt sofism : al *indeterminării*. Literatura nu poate fi definită, ea îşi disimulează esenţa, se ascunde, n-o găseşti decît dincoace sau dincolo de zona unde o cauţi etc. Deci nu... există, sau oferă o definiţie de tip tautologic. A deduce imposibilitatea literaturii din imposibilitatea definiţiei uni-

voce, stabile, definitive, a literaturii, înseamnă însă o dublă eroare : a condiționa esența fenomenului de conceptul său (nominalism curat !) și a postula o definiție *ne varietur* a literaturii, imposibilitate manifestă, contrazisă de întreaga istorie a ideii de literatură. Aceeași situație și pentru sofismul *autonegării* : limbajul ar tinde spre „distrugerea" sa, literatura spre „dispariția" sa : inhibiție, resorbție, tăcere. Deși, fapt pe deplin dovedit, mișcarea însăși spre dispariția sa, evoluția limbajului de la literar spre nonliterar, instituie prezența antiliteraturii pornită pe drumul „absenței". Există și alte sofisme, al *absolutului, purității* etc. Dacă literatura nu poate realiza condiția absolută sau puritatea totală, ea *nu trebuie* să mai existe, ea *nu poate* să mai existe. Pentru a nu mai aminti și de un evident viciu de metodă : se pleacă de la o serie de cazuri extreme, destul de izolate (Artaud, de pildă), sau intermitente ori parțiale, de la care se generalizează cu dezinvoltură. Baza documentară slabă obligă la artificii de documentare, descoperire de precursori relativi, sau cu totul ocazionali etc. [47]

2. O *rezistență teoretică* organizată, de proporții, împotriva antiliteraturii nu există, deși unele anticipări și atitudini critice pot fi semnalate periodic. Brunetière este, probabil, primul critic care, la sfîrșitul secolului (1892), surprinde și denunță cu destulă acuitate nu numai condiția, dar și multe din punctele slabe ale antiliteraturii. Pare indiscutabil că intervine, în primul rînd, slăbirea și chiar decăderea conștiinței estetice a literaturii, sub presiunea (pe atunci) a cărților documentare (memorii, impresii de călătorie etc.) Și mai gravă este acuzația de infecunditate, de epuizare a energiei creatoare. S-ar putea ca întreaga teorie să fie, într-o serie de cazuri, și un alibi al unor insuficiențe : atrofierea sentimentului estetic, simțului compoziției, pierderea controlului elaborării etc. Adevărul este că, afară de împrejurarea în care opera literară se transformă în experiență sau speculație pur estetică, nici un adevărat creator nu se resemnează la ideea negării artei, la ipoteza distrugerii definitive a literaturii. A crea pentru a nu crea, pentru a desființa literatura, nu poate constitui, în ultimă analiză, decît un paradox teoretic. Lautréamont însuși oscilează între *negația* și *afirmarea* creației, și se pot cita texte care, cu toată ambiguitatea funciară a poziției lor, lasă să se întrevadă o tendință finală predominant pozitivă : „Iată de ce mi-am schimbat com-

plet metoda, pentru a nu mai cînta decît *speranța, aspirația, calmul, fericirea, datoria.* În felul acesta reînnod, cu Corneille și Racine, firul bunului-simț și al sîngelui rece, brusc întrerupt de *poseurii* Voltaire și Jean-Jacques Rousseau." Mallarmé oferă o mărturie nu mai puțin semnificativă : „Din nefericire, săpînd în vers pînă la ultima limită, am întîlnit două abise care-mi produc disperare. Unul este Neantul... Celălalt gol întîlnit este al pieptului meu", epuizarea fizică. Referințele se pot înmulți. [48]

În același timp, esența estetică a literaturii, care rămîne în primul rînd și în mod fundamental o *artă*, refuză orice asimilare, substituire sau negare a artei literare printr-o literatură neliterară, fără nici o participare la sfera esteticului. Iar ființei estetice a literaturii unele note îi aparțin, iar altele nu, oricît de elastic și nedogmatic ar fi conceptul nostru estetic. Literatura se poate regenera și nuanța oricît, dar nu-și poate anula definiția și condiția fundamentală. Din care cauză, împreună cu alți critici și esteticieni, noi credem atît în reabilitarea noțiunii de „literatură", cît și de „frumos literar", împotriva alterării și negării lor sistematice. O astfel de poziție nu constituie nici purism, nici estetism, ci pur și simplu reafirmarea și recuperarea unei realități originare, recunoașterea unei forme universale de creație prin intermediul limbajului, în totalitatea atributelor sale. Amputarea lor echivalează cu o adevărată mutilare a umanității, negată într-una din ipostazele sale fundamentale. Nu există criză a limbajului decît pentru cei ce nu au ce spune. Deliteralizarea are rațiunile sale. Dar refuzul *oricărei* forme posibile de literatură, ca artă a cuvîntului, înseamnă denaturarea sau amputarea funcției poetice, consubstanțiale limbajului, *oricărei* comunicări verbale (v. *Limbajul*, vol. II). Și apoi, chiar dacă literatura retorică tradițională este într-adevăr artificială, la fel de artificiale, studiate, mimate, „compuse" se dovedesc nu puține produse antiliterare sau aliterare moderne. Procedeul și efectul rămîn aceleași. Doar direcția lor se inversează. Riscul de a cădea în proza cea mai crasă și aridă (și deci în antiliteratură efectivă), din exces de antiliteratură — ca să ne exprimăm astfel — profilactică, rămîne mereu o mare și permanentă realitate.

3. Dincolo de aceste sofisme și iluzii, întreaga teorie a antiliteraturii stă pe un enorm paradox de esență. Imensa voință de negare a literaturii nu reușește decît să *substituie o*

literatură prin alta. Chiar și cei ce cred sau afirmă că scriu pentru a distruge scrisul, scriu pentru a fi citiți. Altfel n-ar publica. În sfera „scriiturii", totul începe și sfîrșește *în* și *prin* literatură, deoarece orice început de organizare, de structurare a „scriiturii", reface la polul opus realitatea și impresia „operei". Distrugem doar pentru a continua *altfel* literatura, construind în negativ ceea ce am intenționat să desființăm efectiv. Structura se desface, trece printr-o fază de dezagregare, pentru a se reconstitui, după o altă normă interioară, în interiorul unui alt „sistem". Or, tocmai această reconversiune de la pulverizare la restructurare definește „absența" creatoare, „tăcerea" care vorbește, „lacuna" care germinează, „eșecul" care triumfă, antiliteratura care se transformă, devine prin ea însăși literatură. Teoria lui Paul Valéry : „Numai lipsa și lacuna creează" nu spune altceva.

Poziție, încă o dată, nu atît de „modernă" pe cît s-ar crede, de vreme ce spiritul paradoxal și contradictoriu al Barocului nu numai că o conturează cu destulă precizie, dar o și cultivă. Unii poeți ai epocii declară că nu vor să scrie o anume poezie, explică în versuri decizia luată, și în cele din urmă constată, în plină autoironie, că au făcut totuși, fără voia lor,... poezia. În felul acesta începe cariera negației ca temă poetică, precum la Lope de Vega, în celebrul sonet *Un Soneto me manda hacer Violante*, imitat de nu mai puțin vestitul *Rondeau* al lui Voiture, cu refrenul *Hélas, c'est fait de moi*, de mulți alții. Stilistic și structural vorbind, antiliteratura ca și avangarda se dovedesc fenomene de esență „barocă" (v. *Barocul*, 3), pe întreaga lor latură de *contraposicion*, dezechilibru, instabilitate, dezagregare interioară, producătoare de contraste, antiteze, disonanțe, metamorfoze uimitoare. Lautréamont, care parodiază, neagă, distruge întreaga literatură anterioară, dar care ridică, în același timp, „fundația construcției, explicația prealabilă a poeticii mele viitoare", procedează deci în spirit „baroc". Întreaga atitudine antiliterară a avangardei, eșuată inevitabil în literatură, repetă aceeași „logică" inversă a spiritului literar, adoptată de altfel în toată luciditatea. Dada refuză arta supusă dogmelor, nu însă și necesitatea elementară de expresie, „înlocuirea supunerii față de realitate prin creația unei *realități superioare*". Este vorba, după un istoric — participant al dadaismului (Ribemont-Dessaignes) — „de a continua opera lui Dumnezeu fără a o lua în

serios". Suprarealismul, la fel, proclamă prăbuşirea, dezastrul *(Débâcle)*, dar solemn, demonstrativ; imaginea a ceea ce ar trebui să fie, a stării în care eforturile nu mai au nici o valoare". Scriitorii actuali constată acelaşi paradox al condiţiei lor antiliterare: „Am debutat în literatură — mărturiseşte Artaud — scriind cărţi pentru a spune că nu puteam să scriu nimic". „N-am scris niciodată decît pentru a spune că n-am făcut nimic niciodată, că nu puteam să fac nimic şi că, făcînd ceva, în realitate nu făceam nimic." „Recad mereu în literatură", exclamă dezarmat, profund dezamăgit, şi Eugen Ionescu etc. Fenomenul, firesc, nu scapă nici criticii, care-l comentează cu uşoară (şi îndreptăţită) maliţie. [49]

4. Devine în felul acesta evident că antiliteratura nu izbuteşte să suprime literatura ca atare, ci numai să inspire sau să legitimeze un nou tip de literatură, care preia în plan literar întreg mecanismul de gîndire antiliterar. Apare în felul acesta *genul antiliteraturii*, produsul fugii literaturii de sine însăşi, efectul întoarcerii procedeelor literare împotriva propriei lor finalităţi. Tehnica aparţine în mod fundamental parodiei, distrugerii unui mit, tehnici, forme etc., prin demascarea, satirizarea şi mecanizarea elementelor constitutive (v. *Parodia*, vol. II). Întreaga parodie antiretorică, antipoetică, a lui Caragiale nu face parte din altă categorie. La fel, *Bibliografia generală* (1970) a lui Mircea Horia Simionescu, cea mai bună şi mai bine organizată parodie antiliterară din întreaga noastră literatură. Privită din acest unghi, „antiliteratura" are o mare vechime, cu rădăcini în literatura antică şi barocă (Charles Sorel, *L'Anti-roman, ou l'Histoire du berger Lysis, accompagnée de ses remarques...*, 1633—1634). Dar numai în perioada modernă contrafacerea calculată ajunge la o deplină conştiinţă estetică, la antidotul literar ca metodă a distrugerii programate, cu intenţii polemice, teoretic motivate, creatoare de forme inverse, care încep să concureze genurile literare tradiţionale.

Sub acest aspect, antiliteratura îmbogăţeşte efectiv „lista" genurilor literare printr-o serie întreagă de pseudogenuri, introduse global în arenă prin prefixul *anti*: *antipoezia, antiliris-mul* în primul rînd, realitatea literară bine distinctă de nonexistenţa poeziei, de nonpoezia ca neant estetic. Această „poezie" se vrea constituită *dincolo* de categoria poeticului, *dincolo* de temă, ritm, rimă, sonoritate etc., în sens de *apoem* (H. Pichette)

sau *proem* (Fr. Ponge), de represiune antilirică, prozaizare sistematică, autoparodia ținutei poetice. Tehnica începe să pătrundă și în poezia noastră actuală, dezvăluită și prin ironia unor titluri *(Baladă, Poem)*, precum la Marin Sorescu, atribuite unor poezii cu conținut net antibaladesc sau antipoematic. *Antipoemul, apoemul* actual sînt, în orice caz, expresia suprasaturării literare, convenționale, beletristice, calofile, reconvertite în caricatură subtilă, insidioasă, aproape inefabilă. Cu totul în afara acestei categorii sînt *Poeziile antipoetice* ale lui George Magheru (1933), care păstrează recuzita poetică tradițională de la un capăt la altul. Apariția acestui titlu arată, totuși, că ideea începuse să atragă încă de pe atunci.

Antiepicul și *antiromanul*, „noțiuni perimate" după școala „noului roman" francez, aparțin acelorași categorii estetice compromise. Nici de această dată definițiile nu sînt prea precise. După unii, „antiepic" înseamnă proză lirică, dar și „proza care nu ține seamă de clasica regulă a epicului", „nu are gradația clasică, eludează subiectul, modifică concepția eroului, aduce suspensul final", refuză psihologia, intriga, realismul. De fapt, antiepicul — în sens propriu — înseamnă doar simularea, mistificarea narațiunii. Sau poate, și mai bine spus, stagnarea sa, prin inventarea unei acțiuni circulare, care să se întoarcă exact la punctul de plecare, precum în *Les Gommes* de Alain Robbe-Grillet (1933).

Antiromanul — formula pare să fi fost inventată de J.-P. Sartre, în prefața la *Portrait d'un inconnu* (1957) de Nathalie Sarraute — păstrează, în principiu, aparențele și controlul romanului. El prezintă personaje fictive, care ne povestesc istoria lor. Dar totul este organizat în vederea decepționării sistematice a cititorului : „Este vorba de a contesta romanul prin el însuși, de a-l distruge sub ochii noștri, chiar în timpul în care s-ar părea că se construiește, de a scrie romanul unui roman care nu se face, care nu poate să se facă". Povestea ce trebuie povestită nu este povestită, „romanul" transformîndu-se într-o tehnică a imposibilității descrierii duratei, într-o integrare a acțiunii în fluxul său concret, organic. Timpul dispare, absorbit într-un prezent etern și amorf.

Sub forma *antificțiunii, antiromanul* are origini avangardiste, ostile imaginarului gratuit. Nu mai departe, o proză absurdă a lui Urmuz, *Pilnia și Stamate*, este prezentată, în paro-

die, drept „roman în patru părți". Manifestul revistei *Integral* (1 martie 1925) cere „moartea romanului, epopeii și a romanului psihologic / anecdota și nuvela sentimentală, realismul, exotismul, romanescul...". La reacția antiliterară tradițională, se adaugă și foarte răspîndita imposibilitate modernă a acceptării ficțiunii sub presiunea realităților brutale (imperialismul, bombe atomice, războaie, războaie civile etc.), atît de teribile și eficace, încît invenția romanescă devine cu totul neserioasă, șterșă și inconsistentă. Un romancier ca Malraux nu se sfiește s-o recunoască. Adevărul realității ia locul ficțiunii, căreia-i substituie un inedit strivitor, de proporții enorme. Ficțiunea nu mai poate adăuga nimic peste ceea ce putem îndura, cunoaște sau imagina singuri.

Marea plictiseală de epicul clasic și trăirea intensă a vieții sub formă de clocot și miracol cotidian ucid romanul și altfel. Tehnica reportajului și documentului brut începe să-l concureze. Fenomenul apare încă la futuriști. (F. T. Marinetti, Ardengo Soffici) și se dezvoltă într-o adevărată școală a reportajului, specie hibridă, detestabilă, cînd alunecă afectat în literatură, dar pe care avangarda voia s-o păstreze pură, deliberat antiliterară. La *Integral* (pentru a ne mărgini doar la domeniul românesc) se face elogiul „jurnalismului", care, numai el, „a intuit sensul vieții moderne". La *Unu*, Paul Sterian definește *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj* (nr. 35/1931). O serie de tehnici amintite (documente, tăieturi, colaje, stenograme) urmăresc aceeași desființare a romanului. Dar este de ajuns ca întreaga combinație să capete un început de sens, o organizare, un final, ca materialul real să apară dintr-o dată fictiv, „romanesc". Dat afară pe ușă, romanul își face reintrarea pe fereastră.

Cazul *antimemoriilor*, al *antijurnalelor*, este întrucîtva diferit. Însă și în aceste încercări ceea ce predomină în ultimă analiză este intenția de a face *altceva*, în cadrul *aceleiași* forme tradiționale. *Antimémoires* (I, 1967) de André Malraux folosesc un abundent material memorialistic, dar nu în sensul „memoriilor" curente, cronologice și confesionale. „Amintirile" servesc altor scopuri (portretistice, reflexii politice, meditații asupra destinului etc.). „Antijurnalul" constituie uneori o simplă convenție redacțional-jurnalistică, un titlu oarecare de rubrică. Dar atunci cînd conținutul său refuză sistematic spiritul și ma-

teria jurnalului intim, și această experiență poate merge în sensul antiliteraturii. O încercare recentă (a Anei Blandiana) rămîne, sub acest aspect, încă neconcludentă.

Dintre toate „genurile" antiliterare posibile, doar *antiteatrul* pare să fi realizat cel mai bine condiția profundă a contestației estetice care este parodia. *Antiteatru*, firește, este și așa-zisul *happening*, procedeul de a distruge iluzia și convenția prin captarea surprizei, *Action Theatre*, sau „piesele deschise", cu mai multe variante, pe care le decid spectatorii în pauze, uneori și cu ajutorul... calculatorului. Totuși nimic nu poate concura stilul „antipiesei", al parodiei piesei, al „comediei comediei", precum în multe din piesele lui Eugen Ionescu, care-și dezvăluie cu dezinvoltură toate „sforile". Adesea cu o atît de mare virtuozitate, încît întreg spectacolul pare un joc mecanic întreținut, s-ar zice, de paiațe demontate, date afară de pe scenă, animalizate, ucise etc., cu sentimentul că masacrul simulează doar o demonstrație sarcastică regizată în culise.

În sfîrșit, un redutabil gen antiliterar, în plină ascensiune, se dovedește a fi în timpul din urmă *critica literară*. Într-o primă ipostază, cultivată și teoretizată pe larg de „noua critică", opera care „tace" nu poate fi făcută să „vorbească" decît prin „lectură", deci prin intermediul criticii. Acesta ar fi singurul mijloc prin care comunicarea literară devine efectiv posibilă, semnificația precizată, „vidul" eliminat, negația făcută pozitivă. Literatura n-ar exista decît prin reinterpretare continuă în cadrul unui sistem de lectură (v. *Lectura*, vol. II), care actualizează virtualitățile textului, îi dezvăluie semnificațiile implicate, rămase „mute" sau foarte discrete pînă la intervenția criticului chemat să dea operei „cuvîntul". Dar critica face concurență literaturii și altfel. Devenit „gen" autonom, „creație", o formă de literatură *despre* literatură, critica tinde să se suprapună tot mai mult literaturii, s-o acopere, s-o elimine, s-o absoarbă, să inverseze raportul tradițional scriitor-critic. Nu critica ar exista pentru literatură, ci literatura trebuie să se transforme în pretext și justificare a criticii, împinsă într-o situație minoră, de subordonare. [50]

5. Imposibilitatea antiliteraturii integrale este demonstrată și de *fenomenul recuperării* inevitabile, în cadrul unui ciclu paralel și analog avangardei (v. *Avangarda*, VI). Antiliteratura începe prin a refuza conștiința și apartenența lite-

rară și sfîrșește prin a și-o recunoaște și a se integra unei tradiții, bineînțeles antiliterare. Flaubert ilustrează exemplar această duplicitate tragică : pe de o parte, literatura, declară el, „m'embête" în cel mai înalt grad ; pe de alta, literatura este resimțită ca o „verolă cu neputință să mai scap de ea". „Damnare" simbolică, tradusă prin aceeași identificare și revendicare de precursori antiliterari, foarte vizibile la Claude Mauriac, dar și la adepții nonlimbajului, care citează cu multă satisfacție vechi exemple de „scriitură" antitradițională, automatică, ermetică, barocă ; același refuz de a „intra" în istoria literară („Noi ne opunem[...] ca Lautréamont să intre în istorie, să i se atribuie un loc între Cutare și Cutare", declară suprarealiștii) și a intra — și încă atît de masiv ! — în istoria literară ; aceeași rezistență inițială la „comanda" editorială, teatrală, literară, soldată prin eterna „recădere" în literatură (Artaud, Eugen Ionescu se dau bătuți nu o dată și o recunosc deschis) ; aceeași oroare de comercializare, muzeu, muzeografie și transformare (mai ales în cazul antiartei) în obiect de serie, industrializat, vîndut „ca o statuie", negociat etc. [51]

6. Cît privește *literatura română*, situația este mult mai limpede decît în altă parte. Întrucît la noi n-a existat și nu există încă nici un fel de exces de cultură literară, dogmatismul estetic n-a impus și generalizat niciodată canoane riguroase, iar suprasaturarea estetică n-a făcut nicicînd ravagii, antiliteratura nu corespunde nici unei necesități reale, profunde, rămînînd în cel mai bun caz o reacțiune a unor mari poeți (Arghezi : „Dincolo de geniu e literatura"), esteți subțiri, intoxicați de prea multe lecturi literare, cazul unui Paul Zarifopol („găteala aceasta[...] partea estetică a literaturii"), sau F. Aderca, avangardiști ca Ion Vinea („Literatura mă persecută. Îmi e iremediabil antipatică"), convinși sau contaminați de spiritul antiliterar al avangardei, consecvent logicii și sincronismelor sale, dar exterior dezvoltării organice a conștiinței estetice românești. Căci într-o literatură unde abia se pot cita două-trei proze de mare și încărcată elaborare estetică *(Thalassa* de Macedonski, *Craii de Curtea-Veche* de Mateiu Caragiale, o serie de fragmente din Arghezi), sufocarea antiliterară nu constituie — orice s-ar spune ! — nici pe departe un pericol real. Scriitorii noștri sînt încă în situația de a fi mai mult „poeți" decît „literați", mai spontani decît cultivați și esteți, mai genuini și empirici

decît teoretizanți. Din care cauză, devalorizarea literaturii constituie, oricîte excepții onorabile s-ar cita (și ele pot fi numărate pe degete !), o modă superficială, sau poate, și mai exact, o simplă afectare, cu efecte sporadice, sau un mod de a fi „modern", la curent cu cele mai noi teorii literare. O circumstanță atenuantă, obiectivă, există totuși : venită după o perioadă de compresiune și dogmatism, adoptarea unor astfel de poziții constituie și un semn de emancipare spirituală, de explorare și experimentare a unor noi atitudini față de literatură, un mod posibil — și uneori legitim — de lărgire a conștiinței estetice. Acceptăm deci antiliteratura, în limitele analizate, ca o nouă definiție a literaturii. Nu însă și ca o negare radicală, de principiu, a literaturii, concepție lipsită în sfera noastră de orice sens și autenticitate. [52]

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

AUTENTICITATEA

Introdusă și, în tot cazul, impusă în limbajul nostru critic-eseistic îndeosebi de Mircea Eliade și Camil Petrescu (deși în accepții diferite), ideea de autenticitate întrunește, azi, adeziuni unanime. A devenit încă un loc comun, o caracterizare stereotipă, lipsită adesea de orice conținut. Dar acest accident, ca multe altele, întîmplate ideilor literare, nu putea să nu se producă. Lărgirea continuă a noțiunii o destina de la sine unei mari cariere. Autenticitatea este un concept elastic, suplu, comod, plin de echivoc și ambiguitate, format prin aluviuni succesive. Este și motivul pentru care de uzul și abuzul „autenticității" nu sînt vinovați numai publiciștii literari. În cuprinsul său s-au revărsat și contopit cel puțin trei straturi semantice, bine distincte :

I. La origine, descifrăm cu ușurință un sens predominant *etic*. Una din normele conștiinței morale este buna credință, fidelitatea față de sine, consecvența, sinceritatea, onestitatea interioară : „Fii tu însuți", „Fii credincios ție însuți". Virtute absolut tradițională, de mari urmări literare atunci cînd ea tinde să impună în centrul atenției expresia nudă — *deliberat nudă* — a subiectului și a trăirii sale. Or, nici antropomorfismul antic, nici teocentrismul medieval n-aveau cum stimula și consolida o astfel de atitudine eminamente umanistă și individualistă. A face din sinceritate — virtute etică — virtute estetică reprezintă o răsturnare de planuri pe care numai Renașterea o putea realiza. Și, într-adevăr, de abia în această epocă înre-

gistrăm primele revendicări ale „autenticității" literare în cultura europeană. „Manifestul" fundamental este semnat, desigur, de Montaigne, care-și prezintă *Eseurile* (1580) drept o „carte de bună credință". Și ce înseamnă „livre de bonne foy" în ordinea estetică ? Nimic altceva decît fuga de calofilie, de „frumuseți împrumutate". Și, mai ales, confesiunea „simplă, naturală și obișnuită, fără simulare și artificiu, căci pe mine mă zugrăvesc". Eul scriitorului devine în felul acesta obiect de observație introspectivă directă, nefalsificată. Pe scurt, „autentică". Surprins în „întregime și cu totul gol", fără false pudori, fără mască, în culori naturale *(Au Lecteur)*.

În acest program autobiografic modern poate fi întrevăzut actul de naștere al teoriei autenticității, intuiție pe care Montaigne, în felul său, o are[1]. Și dacă mai poate fi umbră de îndoială, lectura capitolului *Des Vaines subtilitez* (L. I, Ch. LIV) vine s-o împrăștie. Ca și critica împotriva convențiilor, artificialității și „ceremoniilor" *(De la Présomption*, L. II, Ch. XVII). Foarte caracteristic este și textul din *Considération sur Cicéron* (L. I, Ch. XXXIX), unde se combate invazia afectării pînă și în corespondența particulară, redactată nu cum ar fi firesc, spontan, ci în vederea efectelor. Același program autobiografic apare și în *La Vita di Benvenuto Cellini scritta da lui medesimo* (1558—1566). Ilustrul sculptor florentin vrea să-și „povestească singur viața, cinstit și fără ascunzișuri". De unde o relație plină de ingenuități, cruditați și savoare, sinceritatea devenind autentică, deci „literară", prin însăși expresia sa integrală, în deplină libertate. Ideea se consolidează treptat, devenind de circulație absolut curentă. Se admite, azi, de mulți autori, că orice „creator autentic este de o sinceritate absolută"[2]. Omologia actuală a celor două noțiuni, în această interpretare, se dovedește desăvîrșită.

Drumul o dată deschis, imperativul etic al autenticității impune exigențe tot mai radicale. Respinsă de convenționalismul „marelui secol", artificializat de exces — La Rochefoucauld pretinde că sfîrșim prin a ne deghiza chiar și față de noi înșine (CXIX) —, sinceritatea literară se refugiază în mediul său de predilecție care este jurnalul intim, autobiografia, memoriile, corespondența privată. Nu este simptomatic faptul că tocmai într-o epocă de maximă stilizare, convenționalism și disimulare, s-au scris unele dintre cele mai autentice

Memorii din întreaga literatură universală ? Ducele de Saint-Simon, orgolios, vindicativ, impulsiv, recunoaşte pe faţă că „nu se laudă cu imparţialitatea, aş face-o în zadar". Într-atît are condeiul de iritat şi de pamfletar. Deşi, în alt loc, el declară că nu s-a preocupat decît de „exactitate şi adevăr".

Aceste scrupule sînt tipice adevăraţilor memorialişti, dominaţi de un dublu reflex etico-veridic, care prezidează în parte, pînă azi, la destinele principiului autenticităţii. El poate fi regăsit în forme aproape pure în *Confesiunile* (1781-1788) lui J.-J. Rousseau, adept al sincerităţii absolute (I, IV), în aşa măsură încît pînă şi Montaigne i se pare... prefăcut (II, X). Memorialistica romantică este pătrunsă de aceeaşi ambiţie. Cu o nuanţă în plus de „impudoare", de indiferenţă la opinia publică şi chiar de cinism, atitudini ce vor trece — toate — în literatura modernă autobiografică. De pildă, Thomas de Quincey, în ale sale *Confesions of an English Opium-Eater* (1822), îşi dezvăluie „propriile senzaţii, fără a mă preocupa de cei ce mă privesc". Poziţie cu atît mai curentă autobiografiilor amintite şi memoriilor nedestinate publicităţii imediate, unele voit postume.

Observaţiile acestea se verifică şi în literatura noastră, în zonele sale de penumbră, nefrecventate, dar pline de surprize. Memorialist în sens „autentic" nu este Ion Ghica, ci colonelul Lăcusteanu, care a entuziasmat pe Camil Petrescu („...unicul document scris, autentic etc.")[3]. Şi, înaintea sa, fără îndoială, mai ales Eufrosin Poteca : *Ideile faptelor mele de la anul 1828 pînă la aprilie 1829, pentru ştiinţa mea şi pentru cunoştinţa de sine-mi*, autobiografie de un rar „autentic", ce străbate pînă şi în titlu. Ingenuitatea cu care acest cleric îşi dezvăluie aventurile şi „patima" erotică are şi azi ineditul şi savoarea sa. Camil Petrescu, în *Patul lui Procust*, invită pe doamna T să devină scriitoare, „fiind sinceră cu dumneata însăţi pînă la confesiune" etc.

În această primă accepţie, oarecum elementară, teoria autenticităţii ca sinceritate absolută duce la cîteva concluzii :

1. Pătrunde şi se răspîndeşte tot mai mult în literatură investigaţia autobiografică în adîncime, *autoanaliza*, scrutarea fiinţei morale a scriitorului, în zonele sale ascunse, profunde, ireductibile. Graţie acestei orientări, analiza „abisală" poate fi întrevăzută şi, în cele din urmă, practicată. În tot

cazul, preocuparea pentru universul interior, genuin, viu, nealterat, profund și intregral trăit, nedisimulat sub forme și dresaje sociale, de aici provine. Precursorii îndepărtați ai acestei atitudini tot în Renaștere trebuie căutați. De abia acum poeții sînt efectiv invitați să se dezvăluie în întregime, iar poezia lor să traducă „cele mai ascunse și interioare aspecte ale autorului" (Joachim du Bellay, *La Défense et illustration de la langue française*, 1549, L. I, Ch. VIII).

2. În același timp, alături de sentimentul integrității și nefalsificării interioare, apare tot mai insistentă *conștiința unicității*. Scriitorii încep să descopere emoția și voluptatea singularității morale. Mai mult : s-o proclame și s-o cultive, precum J.-J. Rousseau în *Confesiuni*, unde declară cu ingenuitate : „Eu singur. Nu sînt făcut asemenea nici unui alt om" (I, Ch. I). Această convingere, proprie oricărei experiențe lirice, oricărui subiectivism poetic, se transmite prin romantism întregii teorii moderne a poeziei. Cum spune și Hasdeu, în necrologul la moartea lui Eminescu, numai în actul creației poetul este „mai el însuși, mai individual ca oricînd" [4].

3. În consecință, a fi, a te păstra *natural*, devine o normă estetică fundamentală. Nici o falsificare, nici o impostură, nici o grimasă. Autenticitatea este un dat, o calitate naturală, care trebuie doar conservată, apărată. Ești sau nu ești „autentic". Aceasta este tot. De fapt, întrucît ești „tu", nu poți fi decît „autentic". Încă de la Montaigne se putea observa, în același preambul la *Eseuri*, că autoportretul integral și nud era gîndit în conformitate cu „primele legi ale naturii". Întreg secolul al XVIII-lea stă pe principiul „naturii" organice, elementare, dominată de principii și legi imanente, a căror interpretare estetică nu poate fi decît una singură : „A fi natural, a nu scrie conform gustului unuia și altuia, a nu te da după nimeni... ci, dimpotrivă, a-ți semăna cu fidelitate doar ție însuți (se ressembler fidèlement à soi-même)". Am citat din Marivaux [5]. Putem reproduce profesiuni de credință, riguros similare, de oriunde, din Rousseau între mulți alții. Care este programul său ? „Vreau să înfățișez semenilor mei un om în deplinătatea adevărului naturii sale." Adică un om pe deplin „autentic", necontrafăcut.

Cazul poeziei populare, pe care același secol al luminilor o descoperă și o valorifică (anticipat tot de Montaigne : *Des Vaines subtilitez*, L. I, Ch. LIV), este identic. Colecții, culegeri, precum

aceea a lui Percy, *Reliques of Ancient English Poetry*, voga lui Ossian și a poeziei celtice, o întreagă stare de spirit literară europeană instaurează convingerea că valoarea estetică și autenticitatea sînt noțiuni sinonime și direct proporționale [6]. Dimpotrivă, depărtarea de izvorul popular, de neautentic, implică artificialitatea, caducitatea. Accepția se consolidează în sfera folcloristicii moderne, pentru care, de pildă, „neautentic" devine orice „basm redactat din pură imaginație, de un autor cult la masa lui de scris" [7]. În acest înțeles, întreaga literatură populară nu poate fi decît „autentică", spre deosebire de cea cultă, de proveniență „neautentică".

Oricît ar părea de paradoxal, modernul Apollinaire nu formulează altfel ideea : „Îmi plac operele de artă autentice. Acelea care au fost concepute de suflete deloc prefăcute." [8] Care și-au păstrat deplina lor puritate și originalitate nativă, nealterată.

II. Și mai însemnate sînt sensurile *obiective*, incluse în accepțiile tradiționale ale cuvîntului (gr. *authenticos*=care face autoritate, genuin, original), toate în sfera noțiunii de „adevărat" și „veridic". Este „autentic" — spun și dicționarele, nu numai literare [9] — ceea ce oferă certitudine (documente, titluri și opere etc., emanate de la autorul care li se atribuie), ceea ce face autoritate (acte, dovezi inatacabile etc.), printr-o referire permanentă la adevăruri, texte, fapte, constatări verificate, de o realitate neîndoielnică, de proveniență absolută.

În această fază a istoriei ideii de autenticitate, atributul este rezervat în exclusivitate *Bibliei*, scriitorilor biblici, deținătorii „adevărului" religios inatacabil, concepție și accepție tipic medievală (Sidonius Apollinarius, Aimericus [10]), cu un început de extensiune și în direcție laică, în sfera oratoriei, cum recomandă Jean de Garlande : cînd ideea este simplă *(materia levis)*, expresia poate fi intensificată, înnobilată *(eam reddere gravem et authenticam)* [11]. În Renaștere și Clasicism (Ben Jonson, Chapman, Webster) a fi „autentic" înseamnă a scrie conform principiilor clasice, tradiționale, dogmatizate : „tragedia autentică" respectă canoanele aristotelice. [12]

Ulterior, estetica realistă recuperează aceeași idee în spiritul său obiectiv, concret-experimental. Autentic nu va mai fi principiul estetic absolut, intangibil, ci faptul „adevărat", pentru care nu certifică dogma, ci doar observația directă. Conceptul

apare, cum era și firesc, la Balzac. Dar el își face drum încă în plin romantism, într-o zonă marginală, de interferență, bine ilustrată de Charles Nodier. O nuvelă intitulată *Paul ou la Ressemblance*, „histoire authentique", este prezentată astfel : „Nu voi schimba nimic din această povestire, nici măcar numele proprii, căci cunosc întocmai ca oricare altul convențiile ficțiunii, în cazul cînd aș dori să le inventez. Am promis să scriu o povestire autentică, unde imaginația povestitorului să nu folosească la nimic, o istorie fără podoabe și travestiri, așa cum viața și societatea oferă din cînd în cînd celor care le caută." Cu alte cuvinte, autenticitatea se opune ficțiunii, invenției romanești, fabulației, impunînd primatul faptului „adevărat", trăit, obiectiv. De unde, cel puțin două noi consecințe literare însemnate :

1. Scriitorii încep să întrevadă și să exploateze marea valoare a *documentului*, acceptat pe scară tot mai largă. Empirismul, pozitivismul și istorismul secolului al XIX-lea încurajează această invazie documentară, perceptibilă încă la Stendhal și Balzac, caracteristică în special naturalismului. Romanul s-ar face oarecum de la sine, prin studiu, anchete, compulsări de documente. De altfel, acestea sînt chiar folosite, uneori textual, *in extenso*, nu mai departe de Duiliu Zamfirescu. În romanul *În război* (1902), este reprodus *Ordinul de zi nr. 54* al generalului Cernat, „inovație" respinsă de Titu Maiorescu, motivată de scriitor astfel : „În acest ordin de zi se cuprind lămuriri naive, de cea mai intensă dramaticitate... Nimic nu-i mai interesant ca realitatea !..." [13] Procedeul va continua, amplificat în sens antiliterar, pînă la dadaiști și suprarealiști. În *Les Aventures de Télémaque* de Aragon sînt introduse prospecte, manifeste dada etc. Tehnica se numește acum „colaj" și scriitorul francez o teoretizează pe larg. [14] Ultima metamorfoză a folosirii documentelor brute și a „colajelor" este așa-zisa *pop-art*.

2. Epica și mai ales romanul tind să se transforme în adevărate *dosare de existență*, „secțiuni" de viață, urmărite paralel, adesea fără nici o interferență. Scriitorul are despre realitate o percepție secționată, diversificată, procedînd prin instantanee „fotografice" discontinui, simultane. Romanele de magazin, gen *Grand Hotel* de Vicky Baum, vulgarizează tocmai această metodă, reluată pe larg în filme. Școala „noului roman" francez, prin obiectivismul său atît de fragmentar, are în vedere

același „mic fapt adevărat", superior oricărei intrigi romanești, teză apărată între alții de Nathalie Sarraute în *L'Ère de soupçon* (1956). Marea invazie a reportajului în literatură, care datează de la futuriști, pleacă de la același principiu al superiorității înregistrării directe a vieții, fără nici o transfigurare literară. Este una din cele mai populare (și simpliste) accepții ale noțiunii estetice de autenticitate („fotografie și jurnal"), respinsă pe bună dreptate de adepții săi. [15]

III. Deloc neglijabil se dovedește și fundalul *filozofic* pe care se proiectează, în epoca modernă, întreaga teorie. Adevărat, profund „autentic" ar fi, în accepția naturistă-rațională a secolului al XVIII-lea, ceea ce este „în armonie cu natura și cu rațiunea pură" (Goethe) [16], iar în concepția tradițional-simbolică, fondul esențial, ontologic, criptic, al realității, „numenul" și „ideea" care ar sta în spatele sau în miezul fenomenelor. Teorie tipic idealistă, de mare răspîndire printre romantici, la Baudelaire etc., regăsită și la moderniștii de tradiție germanică, între alții la Kandinsky, în *Über das Geistige in der Kunst* (1912) și Paul Klee : „Tot ce se întîmplă nu este decît simbol... Adevărul autentic, de bază, este mai întîi invizibil." [17] Autenticitatea implică, așadar, în acest plan, întoarcerea la originar, primordial, *Urphänomen*, prototipi, arhetipi, idei pure, la „izvorul" prim al realității. Nuanța apare la Camil Petrescu [18] și Lucian Blaga, al cărui „orizont spațial", constituit în „matcă stilistică", aparține fondului originar, „autentic și nediluat" al „inconștientului". Din aceeași perspectivă, satul românesc „se învrednicește în excepțională măsură de epitetul autenticității" etc. [19]

În același timp, autenticitatea exprimă calitatea fundamentală a existenței, esența, ființa. Inautenticul dezolează, semnifică vidul, nonexistența, neantul, alienarea profundă, evaziunile și automatismele de orice speță. În timp ce autenticul ține de ontologie, trăire imediată, existență adevărată, experiență fundamentală, angajament total. Bergsonismul, filozofiile „vieții", existențialismul [20], dar și istorismul orientat spre concretul originar (mitologie, etnografie, folclor, protoistorie, valorificate dintr-o astfel de perspectivă) [21] propagă tocmai această înțelegere a autenticității : atribut fundamental al oricăror fenomene primordiale, al purității și pulsației vitale, ireductibile, al experienței existențiale imediate, anterioare oricăror procese de

cunoaștere rațională, intelectuală. Accepția, cu nuanțe apăsat iraționaliste sau antiraționaliste, deci unilaterale, duce la concluzii exterioare literaturii. [22]

Se observă totuși că și poeți ca Mallarmé, într-un fel cum nu se poate mai „raționaliști", sînt înclinați, uneori, să gîndească „existența" în același mod, atunci cînd definesc vibrația lirică. O formulă mai puțin cunoscută, din 1884 (deci anterioară existențialismului !), afirmă că „poezia este expresia, prin intermediul limbajului uman, redus la ritmul său esențial, a simțului misterios al aspectelor existenței ; ea înzestrează cu autenticitate trecerea noastră prin viață". [23] Existența devine autentică, ori de cîte ori lirismul constituie modul său de a fi, liricitatea și autenticitatea fiind „calități" corelative.

Dar interdependența celor două planuri se realizează și invers : dacă certitudinea conferă autenticitate existenței, îndoiala — dimpotrivă — o subminează, o neagă. Lafcadio, eroul lui André Gide, din *Les Caves du Vatican*, căzut într-o criză de scepticism, începe să se îndoiască de „autenticitatea vieții sale". Gidismul reprezintă, de altfel, una din cele mai tipice pledoarii pentru „autenticitate" din întreaga literatură modernă.

De „contact originar cu viața" va vorbi, desigur, și Camil Petrescu [24], într-un sens — am spune — mai curînd bergsonian, de intrare în clocotul și „imediateța" vieții (barbarismul — oribil — are cel puțin meritul exactității ideii).

Forma extremă a acestei mentalități avide de originar, spontan, obscur, larvar este, de bună seamă, dicteul automatic suprarealist, întemeiat pe asociațiile psihice pure, anterioare oricăror intervenții raționale. Totul receptat pasiv, fără premeditare, fără finalitate, fără nici un fel de organizare. Metodă de înregistrare directă a visului și a subconștientului. Dincolo de experiența suprarealistă, preocuparea „autenticității" nu mai poate păși. Sfera existenței a fost explorată în întregime : document, reportaj, revelație simbolică, lirism, trăire, automatism psihologic pur.

IV. Definiția artei literare ca autenticitate se naște și se dezvoltă din toate aceste premise. Autenticitatea tinde să devină adevărata realitate artistică, supremul atribut al artei, *esența și specificul artei*. Noțiunile încep să fie cuplate, gîndite ca sinonime : operă „autentică", adică realizată estetic, izbutită ca operă de artă. Efecte estetice „autentice", care întrunesc con-

diția artei. Opere „neautentice" — forme inferioare de literatură, lirism etc., omologie pe deplin constituită și experimentată încă în secolul trecut, între alții, la Thomas de Quincey *(On Murder as one of the Fine Arts,* 1827), dar cu unele rădăcini mai vechi, amintite. În orice caz, poeții „esteți" și mai ales „puri" ca Mallarmé cultivă în spirit, dacă nu și în literă, aceeași sinonimie fundamentală : poeții nu trăiesc *authentiquement* decît acolo unde există și poezia. [25]

După toate aparențele, se pare că Tudor Arghezi introduce la noi, cel dintîi, în 1912, această accepție (Macedonski este „un poet autentic") [26], intrată curînd, în mod masiv, în limbajul literar curent (operă autentică = creație adevărată), unde suferă o totală vulgarizare. De multe ori cu o nuanță de prețiozitate și pedanterie, cum rezultă — între altele — și dintr-o ușor caragialescă *Scrisoare deschisă lui Albert Camus :* „Sînteți, domnule Camus, un scriitor prea autentic..." [27]. Adică „adevărat", primit ca interlocutor valabil... Oricum, condiția autenticității artei este recunoscută azi, din plin, de către esteticieni [28], în baza unor factori definiți și sistematizați, de predilecție în sfera ideilor realiste, încă din secolul al XIX-lea :

1. Ne aflăm în fața unei opere literare „autentice", atunci cînd ea oferă *documente* de orice tip (psihologice, morale, sociale etc.), „felii de viață", „fapte brute", „mici fapte adevărate fără însemnătate", din a căror acumulare se desprinde o atmosferă de „autenticitate", superioară la acest nivel, după unii, chiar sincerității. [29] Cînd noțiunea de „adevăr" primește extensiunea cea mai profundă (ontologică), se ajunge la concluzia că : „Numai literatura autentică este cea adevărată" [30]. Principiu care, într-o perspectivă tradițională pe deplin consolidată, echivalează cu certitudinea acceptabilă imaginației, sub formă de situații și tipuri veridice. Ideea de „adevăr", reformulată de estetica clasică în înțelesul de „verosimil", sfîrșește prin a fi redefinită în sens ipotetic, fictiv, ca proiecție a unei lumi posibile, de o existență reală în planul artei. Balzac, atunci cînd făcea în *Avant-propos* la *Comédie humaine* — teoria concurenței stării civile, enunța tocmai acest principiu. Personajele romancierului au „o existență mai lungă, mai *autentică* (s.n.) decît a generațiilor în mijlocul cărora s-au născut". Cu alte cuvinte, autenticitatea creației transcende durata și realitatea istorică,

sub forma tipurilor universale, perfect verosimile, prin raportare la scara umanității.

2. Autenticitatea, „mod de existență al obiectului", dă expresie unor conținuturi *substanțiale*. „Autenticitatea presupune neapărat substanțialitatea" [31] echivalentă, în planul literar, cu intuiția și senzația „concretului" (termen frecvent și el). De fapt, o definiție absolut limpede nu ni se dă. Dar din examinarea unor contexte s-ar deduce că este vorba de percepția datelor concrete ale realității, care pot sugera „substanța", înțeleasă în sens ontologic, de „permanență" și „durată „eternă. [32] Prin urmare, autenticitatea pleacă de la experiența „concretului" semnificativ, înregistrată sub specia permanenței, capabilă să transmită senzația „concretului".

3. Orice *structură* artistico-literară este prin definiție autentică. În spirit modern, Camil Petrescu vorbește și de „structuri", „întreguri", „reduceri la unitate", „realități", în interiorul cărora funcționează o solidaritate intimă a elementelor : „Autentic ni se pare tot ce e omogen și structural solidar, în așa măsură încît permite, printr-un act de *inducție*, identificarea întregului structural" (v. *Structura*, vol. III). Se numește, deci, autentică orice operă literară care poate fi gîndită, intuită și reconstituită mental ca sistem sau unitate funcțională (operație prin excelență critică). De unde „acel principiu al autenticului care atribuie fiecărui element energia și structura întregului." [33] Unde nu se constată organizare, interdependență, structuri perceptibile, nu există nici „autenticitate". Haosul, amorful, dezordinea, confuzia, incoerența sînt prin definiție neant, deci antiautentice. Producțiile anarhice, descusute, lipsite de substanță omogenă, fără cap și fără coadă, nu sînt și nu pot fi autentice. În mod analog, se recunoaște limbajului (nu numai literar) calitatea autenticității atunci cînd acesta se supune integral normei sale interioare, rămîne pînă la capăt „fidel propriei legi" (Jean Starobinski). [34]

4. Autenticitatea extrage *esențe*, cristalizează *tipuri*, ridică particularul la general. Cu alte cuvinte, într-un sens larg, autenticitatea este în același timp „clasică" și „realistă", cu tendința transmiterii acestor calități artei în genere. Esența unui personaj, autor, epoci etc. nu poate fi decît autentică. Orice reducție la esențial, la semnificația ultimă devine *ipso facto*

autentică. Nu numai scriitorii și autorii de biografii romanțate au această optică, dar uneori și istoricii. Philippe Erlanger, reputat istoric francez contemporan, scrie scenariul filmului *La Prise du pouvoir par Louis XIV* și nu ezită să pună în gura lui Colbert o frază apocrifă : „Fraza este autentică ? Nu, fără îndoială, dar reflectă esențialul.“ [35] J.-P. Sartre face și el mare caz de „autenticitate“, pe care o interpretează, de predilecție, în același sens, al adevărului esențial sau limită : „Autenticitatea, raport adevărat cu alții, cu sine însuși, cu moartea“ [36]. Dimpotrivă, flecăreala, „la parlerie“, vorbăria neesențială, nu poate fi autentică. Eugen Ionescu, în *La Cantatrice chauve*, pornește de la o constatare identică : inautenticul limbajului automatizat, lipsit de conținut, total mecanizat.

Sub influența fenomenologiei, aceeași reducție la esențial apare și la Camil Petrescu. Grație acestei metode intuim „substanța“, sensurile ei, complexul său de semnificații, izolate și esențializate, una cîte una. Este un stadiu la care, autenticitatea fiind „prezența în conștiință“ [37], această conștiință „autentifică“ realitatea, îi certifică existența, o instituie, o percepe pe latură esențială, adică absolută. Poziție care ilustrează încă o formă de întoarcere la „izvoare“, la „origini“, la „rădăcină“, mișcare regresivă, proprie oricărui act finalizat „autentic“.

5. Autenticitatea reprezintă triumful *naturii* asupra „culturii“ și „civilizației“, *id est* imitației, modei, convențiilor literare (de unde prestigiul tradițional și inalterabil al poeziei populare) ; al „eului autentic“ asupra „eului derivat“, mai bine spus adulterat, falsificat, formalizat prin conformisme exterioare, produsul existenței cotidiene, convenționale, impersonale (de tipul *on, man, das Man*, cotidian = inautentic) [38] ; al spontaneității și ineității asupra imposturii, simulării, măștii ; al inspirației efective asupra mimetismului, influențelor facil sincronice.

Autenticitatea, firește, nu exclude nici „cultura“, nici „influențele“, dar totdeauna asimilate și integrate propriei noastre unități și formule interioare. Bolintineanu, cînd afirmă că : „Nu este rău să lase cineva întîia inspirație cum îi vine“ [39] ; Eminescu, atunci cînd își definește poezia „carne din carnea mea“ ; Macedonski, cînd elogiază „fondul sufletesc“ irupt în „expansiuni sincere“, aveau cu toții, fără îndoială, intuiția confuză a „autenticității“ și a necesității sale literare. Este

capital pentru scriitor să-și dea tot „sufletul pe față", să-și destăinuiască „cele mai ascunse cugetări" [40]. Epigonismul, servilismul față de scheme, pastișa, confecția după rețetă, locurile comune de orice speță sînt tot atîtea crime de lezautenticitate. „Artistul, adevăratul artist, adevăratul poet — spune Baudelaire, în *Curiosités esthétiques* (1868) — nu trebuie să picteze decît în felul în care vede și simte el. El trebuie să fie *realmente* fidel naturii sale. El trebuie să evite, ca o primejdie de moarte, împrumutul ochilor și sentimentelor altui om, oricît de mare ar fi acesta, căci atunci producțiile sale vor fi, față de propria sa natură, minciuni și nu *realități*." Acestei manufacturi i-ar lipsi „substanța", calitatea de a exista numai prin ea însăși.

6. Constituind o *energie spontană*, profund genuină, autenticitatea nu poate fi decît riguroasă, exigentă cu sine însăși, imperioasă. Manifestarea sa este totdeauna imperativă : „Autentic în artă, — se afirmă — și încă în arta literară, este numai ceea ce nu te poți împiedeca să faci, fiindcă simți că dacă n-ai face-o ai muri" [41]. Autenticitatea are, din această cauză, caracterul necesității inexorabile, al pasiunii lăuntrice, de nestăvilit, reprezentînd condiția însăși a creației. Autenticitatea este dură și implacabilă, ostilă tranzacțiilor, oricărei adulterări a conținutului său organic.

7. Fără autenticitate, în sfîrșit, nu există *originalitate*, concluzie uneori controversată [42], nu mai puțin evidentă. Individualitatea artistică nu poate fi decît autentică, deci originală, unică, irepetabilă. Numai în felul acesta se elimină din cuprinsul ideii de „originalitate" falsul, ostentația, mistificarea, stridența, frivolitatea : prin raportarea permanentă la fondul creator „propriu", ireductibil, fie cît de insolit în manifestările sale (v. *Originalitatea*, vol. II). Însă „adevărat", „real", nesimulat, nedisimulat, netrișat. Accepție, și aceasta, curentă, aproape de bun-simț. Deschidem un critic actual : „Opera autentică este totdeauna inedită și surprinzătoare". Sau : „O operă este cu atît mai ireductibilă la categorie cu cît este mai autentică" [43]. Reprezentînd un „unicat", opera autentică se refuză contrafacerii, copiei, reproducerii pe scară industrială. Autenticitatea nu este un produs al bandei rulante. Anticarii nu oferă și colecționarii de artă nu achiziționează decît obiecte și lucrări autentice : o consolă „autentică" Louis XV, o icoană pe sticlă „auten-

tic" țărănească etc. Mallarmé folosește cuvîntul și în acest sens, oarecum profesional.[44] Un stil își păstrează „autenticitatea" atunci cînd „puritatea" nu-i este alterată. În acest înțeles, desigur, autenticitatea nu exclude ideea de „serie stilistică". Dar domeniul său de predilecție rămîne, încă o dată spus, în primul rînd unicatul, prototipul, arhetipul, păstrat cu fidelitate de „reproducere".

V. Ieșită — în toate variantele sale — dintr-un sentiment de plictiseală și chiar de iritare în fața convenționalismului, „ipocriziei" și *artificialității* excesive, teoria autenticității reprezintă, în bună parte, o *reacțiune anticalofilă*, o barieră antiformalistă, antiretorică. De unde și marea sa vitalitate. Una din constantele literaturii europene (și cea mai importantă!) este tocmai această veșnică pendulare între literatură și cultură literară/poezie și antiliteratură, între baroc, manierism, estetism, idealizare artistică, literaturizare, pe de o parte, „adevăr", „mimesis", „realism", „autentic", pe de alta, în acțiune și reacțiune continuă. Ea se consumă, și azi, la noi și pretutindeni, sub ochii noștri.

În plin Baroc, abatele Bouhours — ajuns probabil la saturație — cere o „frumusețe simplă, fără fard, fără artificii". „Prețioșii" francezi aspiră și ei la „naivitate", invocă „culorile naturale".[45] În timp ce unii istorici italieni ai epocii declară a nu-și îngriji stilul din rațiuni — evident — tot de „autenticitate": expresia laconică, directă, neimagistică (fără *concetti*) corespunde mai bine personalității eroilor evocați: generali, militari, specificului scenelor de tabără.[46] După cum, într-o epocă de maximă artificiozitate simbolistă, prerafaelită, estetă, trebuiau să apară *Les Nourritures terrestres* ale lui Gide: „Am scris această carte într-un timp cînd literatura cultiva cu furie artificialul și izolarea; cînd se simțea nevoia grabnică de a o face să atingă din nou pămîntul cu piciorul gol". Nathanaël era invitat să ardă în el toate cărțile, influențele, clișeele, să rupă toate crustele artificiale. Tipic, în literatura noastră, rămîne cazul lui Macedonski, temperament înclinat spre artificiozitate, pînă la limita alterării autenticității originare. Atunci sare dezgustat la polul opus și începe să combată „prețiozitatea", „dichisirea", „preocuparea de a face frumos", „poza",

„afecțiunea“ [47]. El este, fără îndoială, primul nostru anticalofil declarat, polemic, cu mult înaintea lui Camil Petrescu.

În ordinea discursului literar, urmările importante ale acestei atitudini sînt următoarele :

1. Oroarea de *stil* și *fraze*, de estetism, prețios, bombastic și gongoric, de „ecriturǎ artistică“, afectată, în vederea efectelor. Partizanii autenticului, în frunte cu Stendhal, au cultul aridității, după modelul *Codului civil*, cu mari elogii pentru stilul procesului-verbal sec, uscat, precis. Campioni ai luptei antistilistice în literatura modernă apar mereu, din diferite direcții, la noi în special Camil Petrescu, în *Patul lui Procust* : „Stilul frumos, doamnă, e opus artei... E ca dicțiunea în teatru, ca scrisul caligrafic în știință“ etc.

2. Fuga de *compoziție*, *meșteșug* și *meserie*. Autenticitatea este eminamente spontană. Ea nu studiază și nu respectă manualul de retorică. Memorialistul „autentic“ nu este Chateaubriand, care ține discursuri postume, ci Samuel Pepys, la care propriu-zis nici nu se poate vorbi de „stil“, întrucît jurnalul său este scris într-un alfabet cifrat. El ar fi deci memorialistul autentic absolut. În genere, nu în literatura franceză — foarte aulică, dominată de retorică și literatură — vom întîlni indiferența la stil, ci în cea engleză, pe unele laturi mult mai spontană, mai autentică. În autobiografia lui W. B. Yeats, *Reveries over Childhood and Youth*, întîlnim tocmai această preocupare : „Am încercat să-mi însemn emoțiile întocmai cum le-am trăit, fără a le schimba și a le face mai frumoase“.

Este un ideal, pe care, dintre scriitorii noștri, l-a avut, se pare cel dintîi, I. L. Caragiale. Unui militar, el îi dă următorul sfat, în 1896 : „Povestind, nu uita un minut că nu ești autor, — nimeni nu întunecă mai mult fapte și lucruri limpezi, și de ele am nevoie, decît autorii“ [48]. Camil Petrescu îi urmează : „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gîndit, ceea ce i s-a întîmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. *Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie.*“ (s.n.) *(Patul lui Procust)*. Idei substanțial identice întîlnim și la unii „moderniști“, adepți ai reportajului, dicteului automatic, oniric. Geo Bogza, de pildă, pledează în favoarea *Reabilitării visului* : „Și mă gîndesc la o

antologie a visului, povestit simplu, fără nici un meşteşug, un vis frumos prin însăşi substanţa lui, care nu trebuie alterată de nici un stil sau fantezie oarecare“ [49]. De unde :

3. Răspîndirea şi consolidarea unei stări de spirit declarat *antiliterare*. Autenticitatea constituie o formă modernă de antiliteratură (v. *Antiliteratura)*, antistil, anticompoziţie, antifrază : „Să nu te încrezi în literatură. Trebuie să scrii cum îţi vine sub condei, fără să cauţi cuvintele“. (J.-P. Sartre, *La Nausée.)* Scriitorul este tot mai convins de faptul că expresia îl trădează [50], în timp ce critica se preocupă tot mai insistent dacă el poate sau nu să „reziste literaturii. Într-un cuvînt, dacă este autentic.“ [51]

VI. Cu toate acestea, autenticitatea rămîne un termen de folosit cu băgare de seamă, date fiind nuanţele, ambiguităţile şi mai ales implicaţiile sale, cîteva de-a dreptul contradictorii. Semnalăm pe cele mai importante :

1. S-ar părea, de multe ori, că autenticitatea se confundă cu vechea dogmă a *sincerităţii* în artă. Un anume polisemantism încurajează această confuzie, ale cărei concluzii sînt de-a dreptul false. În ciuda unor opinii contrare, prea generalizante, autenticitatea nu se confundă cu sinceritatea, deoarece există cazuri de disimulări desăvîrşite, perfect „autentice“, care acoperă conţinuturi interioare profund inautentice, false. Sinceritatea se poate mima, după cum „masca“ poate fi şi absolut sinceră. Camil Petrescu mai adaogă : „Numai inteligenţa e autentică, prostia e sinceră“. Hotărîtor este altceva : în literatură sinceritatea nu este suficientă (uneori nici măcar obligatorie). Mai trebuie ceva ce se numeşte „talent“. De altfel, tot în *Patul lui Procust* se pune şi întrebarea : „Oricine e sincer poate fi şi scriitor ?“ Şi se răspunde, conform bunului-simt : „Nu“. Autenticitatea rămîne în orice împrejurare expresia unei vocaţii, a unui subiect artistic. Deci proiecţia unei personalităţi, a unui autor precis identificabil. Ea implică, într-un fel, stabilirea unui raport cvasi-biografic între om şi operă. Operele anonime, de drept sau de fapt, par să refuze atributul „autentic“, în sensul dezvăluirii unui conţinut sufletesc personalizat.

2. Foarte riscată este şi asimilarea „autenticităţii“ cu *spontaneitatea* pură, amorfă, anorganică. Jurnalele intime ţinute în nepăsare, corespondenţa dezlînată, dicteul automatic etc. vor fi fiind „autentice“, dar că prezintă oricînd şi oriunde

interes „literar", iată ceva mai mult decît îndoielnic. Din faptul că „autenticitatea" este antistilistică nu se poate proclama în nici un fel superioritatea haosului asupra organizării, structurii și sensului artistic. De fapt, impresia de confuzie rămîne în ultimă analiză, oricît de anticlasicizanți am fi, total contrară artei, care presupune, în orice ipoteză, un sens, o semnificație, o „structură", așa cum și spune o variantă a teoriei autenticității. „Unde avem haos, întîlnire întîmplătoare și nemotivată de lucruri eterogene — acolo nu poate să fie artă." [52] Or, adepții autenticității, în repulsia lor de „literatură", riscă să submineze bazele însești ale artei literare, propagînd prejudecata că arbitrarul și lipsa de compoziție ar fi prin definiție „estetice" sau superioare „esteticului". De fapt, realitatea este exact contrară : „Autenticitatea disparată", care nu duce la „descoperirea în elemente a unei structuri", nu prezintă interes artistic. [53]

3. Limbajul impune și el mari *limite* autenticității. De fapt, autenticul pur este incomunicabil, intraductibil. El suferă o anume alterare și diminuare începînd chiar la nivelul expresiei. Nu toate conținuturile sufletești pot trece în cuvinte. „Inefabilul", pe de altă parte, nu este o vorbă goală, în ciuda întrebuințării sale abuzive, jurnalistice (v. *Inefabilul*, vol. II). Nu există scriitor care să nu vrea să spună „mai mult" decît cuvintele de care se servește și în realitate să reușească „mai puțin" prin folosirea lor. Adesea el ar dori să dea sensuri noi cuvintelor, și totuși sensurile vechi pot să-l domine. Chiar atunci cînd o frază ar fi perfect autentică, există riscul ca cititorul să n-o recepteze ca atare, sau să suprapună peste ea un alt conținut și, astfel, comunicarea programată să nu se realizeze. Cum putem transmite „mesaje" autentice prin „canale" atît de vechi și uzate (cuvinte, locuțiuni, fraze stereotipe etc.) rămîne mereu o problemă deschisă. Nici pînă azi nu s-a clarificat definitiv controversa în jurul caracterului „convențional" al semnului lingvistic, atît de evident în scrierile ideografice. Chiar dacă această convenționalitate ar fi numai relativă, și încă autenticitatea discursului n-ar putea fi decît tot relativă. Ce garanție de autenticitate poate oferi un sistem de semne convenționale ? De aceea se merge pînă acolo încît se susține că „scriitorul este o ființă căreia autenticitatea îi este refuzată" [54].

4. Nu poate fi trecut cu vederea nici faptul, de altfel observat [55], că teoria și mai ales practica autenticității corespund, în ultimă analiză, unui eșec artistic. Autenticitatea extremă, cufundîndu-se total în viață, ucide arta, care este transfigurarea, reflectarea, proiecția, semnificarea vieții. Identificarea absolută este prin definiție antiestetică: „Gogoriţa imediatului (unii îi mai spun pretenţios și găunos, și *autenticul)* a intervenit astfel cu un postulat steril" [56]. În orice caz, acceptarea totală a teoriei „documentului", de orice speță și calitate, corespunde unei crize a imaginației moderne.

VII. Opusă în mod firesc și salutar sclerozării și mumificării artei, autenticitatea nu constituie, în ultimă analiză, o noțiune estetică nici limpede, nici desăvîrșită. Într-un fel, avem de-a face aproape cu un *paradox:* arta cere, fără îndoială, autenticitate, dar excesul de autenticitate riscă s-o distrugă. Autenticitatea tinde să se autoanuleze ca realitate estetică. Abuzul de „sinceritate", de netransfigurare, fuga de orice compoziție și stil o ucide, deși arta — pentru a se constitui — are nevoie, în orice caz, de o anume „sinceritate", de un coeficient apreciabil de spontaneitate și libertate a imaginației și a discursului. Numai că fugind mereu de la existență spre artistic, de la artistic spre „natural" și de la natural spre nonartistic, autenticitatea riscă să-și piardă pe drum umbra și ființa, asemenea lui Peter Schlemihl, eroul lui Chamisso.

AVANGARDA

I. 1. A scrie despre avangarda literară nu este o întreprindere ușoară. La cea mai mică rezistență critică, „avangardiștii" încep să te suspecteze și să te denunțe de prejudecăți și îngustime, în timp ce multe spirite grave, conformiste, plat didactice, văd într-o astfel de preocupare un semn dubios de frivolitate și anticlasicism, de sancționat drastic. Există o „legendă" și un „mit" al avangardei, întreținute de ambele tabere în așa măsură, încît criticul și esteticianul literar, care vrea să-și facă o idee dreaptă despre acest fenomen, este silit să înainteze sub un dublu foc de baraj, de natură a-i stînjeni în bună măsură reacțiunile și opiniile.

La aceste dificultăți de conjunctură, se adaugă nu puține piedici de ordin analitic. Dacă există „avangardă", există mai ales „avangarde", în sensul că, sub aceeași etichetă verbală, se ascunde un număr considerabil de manifestări și programe extrem de diferite, nu o dată de-a dreptul contradictorii, greu de adus la unitate. Heterogenă, pulverizată, adesea haotică, „avangarda" sfidează, prin însăși natura sa, descrierea, clasificarea, definiția precisă. A făcut cineva o listă completă a mișcărilor de avangardă? Ele trec, în orice caz, de patruzeci de *isme* și seria continuă. Adevărul este că ne aflăm în fața unor curente artistice în plină evoluție, cu perioade de efervescență și de precipitare (precum între cele două războaie mondiale), urmate de stagnare și declin, apoi de noi izbucniri violente, în forme inedite, imprevizibile. De unde riscul inevitabil de a nu veni, mai totdeauna, decît cu observații și definiții în mod

firesc provizorii, parțiale, de luat sub beneficiu de inventar. Avangarda reprezintă un produs și o categorie istorică, de supus reexaminării continui.

O mare dificultate vine și din complexitatea intrinsecă a fenomenului. Avangarda literară (observație valabilă și pentru celelalte avangarde : plastice, muzicale etc.) nu constituie numai o realitate literară specifică secolului al XIX-lea și, mai ales, secolului nostru. Cuvîntul acoperă și o serie de complexe orientări sociale și psihologice, care țin de constituția și mentalitatea permanentă a grupărilor literare restrînse. Există o microsociologie a mișcărilor de avangardă și o fenomenologie morală a lor, ce nu pot fi pierdute din vedere. Această varietate complică și mai mult imaginea cuprinzătoare a „avangardei", a cărei definiție este minată din interior și de extrema relativitate a noțiunii însești. Trecem peste dificultățile evidente de nomenclatură, de folosirea abuzivă sau necontrolată a cuvîntului, aruncat de multe ori la întîmplare, în accepții total diferite (există o semantică întreagă a avangardei). Dar cine nu observă că, printr-o simplă deplasare de mediu sau de moment literar, avangarda își schimbă sensul și devine un adevărat cameleon ? Nu facem nici o butadă. Dacă pentru un „clasic" suprarealismul apare ca o mișcare de avangardă, *pop-art* față de suprarealism, lăsat în urmă, constituie — ea — „avangarda". După cum, într-un mediu artistic dominat de abstracționism, a face *azi* pictură figurativă reprezintă, la fel, o formă de avangardă. În raport cu suprarealismul, mișcare încheiată în esență, revenirea la lirismul „clasic" înseamnă nu mai puțin un gest de avangardă. Acest joc caleidoscopic continuă la infinit.[1] De unde un anume scepticism și o tendință de îndepărtare din vocabularul critic. Dicționarele și critica anglo-saxonă nici nu folosesc această noțiune. Intrată pe mîna snobilor, ea face figură antipatică, uneori chiar odioasă. A-i conferi o anume demnitate și claritate (pe care n-a avut-o, de fapt, niciodată) reprezintă una din operațiile cele mai necesare și complicate.

2. Dacă este adevărat că orice idee literară se constituie și se reface mereu în interiorul „modelului" arhetipic al noțiunii de bază, definiția avangardei derivă dintr-o metaforă militară, care dă și titlul primei publicații „avangardiste" :

L'Avant-garde de l'Armée des Pyrénées orientales (1794), produsul elanului propagandistic și militar al Revoluției Franceze.[2] Avangarda este o mică trupă de „șoc", o unitate de *commando*, de mare inițiativă, curaj și energie, care se strecoară spre liniile inamicului, înfruntînd multe riscuri și obstacole, pentru a deschide drum armatei în înaintare. Preluarea ideii de vocabularul politic se explică în același mod : fortele sociale progresiste, revoluționare, sînt prin definiție ofensive, în „avangardă". În Franța, conceptul apare mai întîi la saint-simonieni, către 1830 (Emile Barrault), apoi cu o implicație estetică precisă la D. Levardant, în 1845 : „Arta, expresia Societății, exprimă, în avîntul său cel mai înalt, tendințele sociale cele mai înaintate ; ea este precursoare și revelatoare. Or, pentru a ști dacă arta își împlinește în mod demn rolul său de inițiator, *dacă artistul este într-adevăr în avangardă* (s.n.), este necesar să știm încotro merge Umanitatea..."[3] La acest stadiu generalizarea literară devine inevitabilă și Sainte-Beuve (pînă la dovada contrară) pare să fie primul critic dispus să recunoască „zelul de avangardă" al unui scriitor : abatele de Pons, polemist din secolul al XVIII-lea în favoarea „modernilor".[4] Oricum ar fi, expresia face o carieră vertiginoasă, spre marea iritare a lui Baudelaire, care, în *Mon coeur mis à nu* (1861—1863), este plin de sarcasme pentru „metaforele militare", ca : „Les poètes de combat", „Les littérateurs d'avant-garde" etc.[5] A-i urmări în continuare „istoria" n-are nici un sens. Intrată în limbajul publicistic, expresia devine un loc comun, de mare circulație în sfera poeziei „moderne", „noi". În această ambianță cuvîntul trebuia să apară și în literatura noastră, folosit se pare pentru întîia dată de Gala Galaction, într-o scrisoare către G. Ibrăileanu (19.IX.1912) : „...voi face un mic volum de avangardă pe care îl editează Cocea"[6].

II. În jurul acestui nucleu „militar", prin extensiune : *militant*, încep să se grupeze toate notele fundamentale ale conceptului. Unele sînt destul de vechi, mult anterioare oricăror viziuni și controverse literare. Fapt trecut adesea cu vederea : înainte de a constitui un „curent" sau o modalitate estetică, avangarda definește o atitudine de viață, un mod de a concepe și a trăi existența, aproape o *Weltanschauung*. Este cu neputință a înțelege spiritul avangardei literare, fără o rapor-

tare continuă și sistematică la originea sa spirituală, al cărei sens trece mult dincolo de artă și literatură.

1. Prin însăși acțiunea sa ofensivă, avangarda reprezintă un *fenomen precursor*, de *anticipație*, care pășește întreprinzător și curajos „înainte". Motiv de a concepe, înaintea avangardei literare propriu-zise, o avangardă informativă, jurnalistică, de știri și extrase literare, care „să satisfacă în mod prompt curiozitatea publică". Este programul unei foi franceze de informație literară, din 1760 : *L'Avant-coureur*.[7] Fenomenul merită a fi reținut de pe acum, deoarece toți scriitorii și teoreticienii moderni subliniază cu energie același caracter „anticipativ" al avangardei : „Poezia nu va mai ritma acțiunea ; — proclamă Rimbaud, în celebra sa *Lettre du voyant* (1871) — ea va fi înainte (elle sera en avant)"[8]. Tot ceea ce „precede" caracterizează avangarda. Destinul său este devansarea, mișcarea continuă. Acest dinamism progresiv constituie întreg sensul și paradoxul dramatic al avangardei : moarte și resurecție continuă, notă esențială : orice avangardă anticipă și suprimă, prin substituție, o altă avangardă. Elanul său vital o împinge mereu pe noi poziții, etern instabile. Deși această observație are o largă circulație[9], nu ni se pare să se fi tras din ea toate concluziile. Ele sînt — cum vom vedea — în mod inevitabil relativiste, tot mai blazate, aproape sceptice.

2. Forța de propulsie a înaintării este *spiritul ofensiv*, fără intervenția și energia căruia acțiunea avangardei nu poate fi concepută în nici o ipoteză. Cine spune „avangardă" gîndește și spune : atac, polemică, luptă, luarea cu asalt a unor poziții depășite, sclerozate, răsturnarea violentă și radicală a obstacolelor întîlnite. Avangarda este și trebuie să fie agresivă, sau nu există. Despre „curaj", „îndrăzneală", „agresiune", „frumusețea luptei" vorbesc manifestele futuriste ; despre „acțiune" și „furtună", cele expresioniste (titluri de reviste : *Die Aktion*, *Der Sturm*) ; despre „șoc" și „sfînta barbarie", întreaga avangardă modernă, pînă la activismul american de tipul *beat*.[10] Textele sînt atît de insistente și de incendiare, de o frenezie verbală atît de mare, încît nu puțini pun diagnosticul exaltării și fanatismului. Adevărul este că spiritul „agresivității", ratificat de cele mai clasice și ponderate studii consacrate avangardei[11], o caracterizează în mod fundamental. Formele sale tipice definesc însăși esența avangardei ca *fenomen spiritual*.

3. Obiectul și metoda „agresiunii" avangardiste, de diferite tipuri și grade de violență, este opoziția, contestarea, cu un termen consacrat : *ruptura*. Avangarda introduce un moment brusc de discontinuitate, mișcarea în contratimp, dezagregarea. Spiritul său refuză adeziunea, apartenența, participarea.[12] În legătură cu mișcarea *Beat* s-a vorbit de „întrerupere" și „renunțare" *(to desist)*, de „nonafiliere" *(disaffiliation)*[13]. Dar aceste note, într-un vocabular diferit, reapar periodic în *toate* mișcările de avangardă, care par să aibă ca punct de plecare o repulsie morală, violentă, o imensă capacitate de „dezgust" și „oroare". Faptul că ideea de „dezgust" apare atît la dadaiști cît și la *beatnici* este simptomatic.[14] Fără a intra în subtilități de fenomenologie existențialistă, se poate afirma că „greața" definește starea de spirit originară a avangardei, o „greață" invincibilă și totală, o repulsie cvasi-viscerală pentru întreaga condiție umană și culturală.

Fără îndoială, avangarda parcurge și intensifică toate tipurile anterioare de „ruptură" (neaderență, izolare, declasare, „boemă"), tipice individualismului romantic, anticipate încă de primele reacțiuni, neaderențe și inconformisme ale conștiinței moderne (v. *Clasic și modern*, V). După cum avangarda cultivă pe scara cea mai largă totalitatea „rupturilor" esențiale : subiectivitate / obiectivitate, lume interioară / lume exterioară, aparență / realitate, individ / societate etc.[15] Toate acestea sînt foarte adevărate. Dar avangarda face un pas și mai departe, de fapt ultimul posibil : spre *ruptura integrală, absolută*. Opoziția față de sistemul existent devine însăși opoziția, ruptura totală, de substanță, față de orice continuitate, integrare și solidarizare posibilă. Este celebrul *lâchez tout* al suprarealiștilor, separarea tăioasă, eternă și extremă, de tot și de toate.[16] Dacă este adevărat că spiritul modern implică prin însăși esența sa (negația clasicului) opoziția, avangarda împinge la paroxism această tendință devenită metodă esențială și stil unic de existență. Brutalitatea rupturii este atît de radicală, încît avangarda se transformă într-o adevărată explozie morală. Subversiunea latentă se extinde asupra întregii existențe, într-o atitudine practică, extraestetică, profund exacerbată. Lumea formelor literare — pulverizată — este lăsată mult în urmă. Este virtutea și viciul suprem al avangardei : ruptura goală, abstractă, fără altă finalitate decît în și pentru

ea însăși. Motiv de a deveni în același timp simpatică și profund suspectă oricăror alte forme de opoziție și negație, organizate, orientate de obiective și tactici precise. Cu această ambiguitate structurală a avangardei ne vom întîlni de-a lungul întregii descrieri și analize.

4. Ceea ce determină și alimentează din interior atitudinea de „ruptură", sub aspectele cele mai sfidătoare și exaltate cu putință, este o stare de adîncă, permanentă și violentă revoltă împotriva tuturor cadrelor rigide ale vieții, o *formă de insurecție* totală, cultivată cu cea mai mare frenezie posibilă. Ține de ființa intimă a avangardei actul de revoltă necontinuă și universală, baricadarea îndărătul atitudinii de „nonconformism absolut" (André Breton), eternizarea într-o negare continuă, generatoare de permanente și inevitabile confuzii. Căci orice rebeliune de tip integral nu poate fi decît solidară și „maximalistă", proiectată simultan pe toate planurile, în toate direcțiile, dusă la ultimele consecințe. Despre conținutul anarhic, iremediabil, individualist, al acestei revolte s-au scris studii întregi, pline de adevăruri de prim-ordin, dintre care fundamentul ni se pare, în primul rînd, acesta : refuzul sistematic al ordinii existente, transpus nu în planul acțiunii practice, organizate, ci în violente defulări imaginare, derivate. Psihologia de „avangardă" tinde să se „descarce", să irupă după legea minimului efort, să întoarcă în sens imaginar și negativ-teoretic întreaga revoltă morală acumulată. „Angajamentul" politic suprarealist a constituit un eșec notoriu, în timp ce suprarealiștii aderenți la comunism încetează în mod firesc a mai fi suprarealiști : Aragon, de pildă. După Breton, „actul suprarealist cel mai simplu constă în a ieși cu revolverul în stradă și a trage în mulțime, la întîmplare". Așa sună ...teoria. În practică, André Breton n-a ...împușcat pe nimeni. Și nici n-a avut, cu seriozitate, această intenție. Totul se reduce la o furie interioară, consumată verbal, de tipul revoltei morale paroxistice, dusă în planul logic pînă la ultimele sale consecințe. Lord Byron, și acela un mare „revoltat", a pus totuși mîna efectiv pe armă, în serviciul unei cauze superioare. Rămîn nu mai puțin caracteristice pentru psihologia avangardei : intensitatea revoltelor lui Maldoror, vocația distructivă a dadaismului, „o anumită stare de furie" suprarealistă, revolta spiritului", din *La Révolution d'abord et toujours* (1925), „dis-

perarea umană" a lui André Breton etc., cu toate consecinţele de ordin „nihilist" (social, moral etc.), care abundă în manifestele şi publicaţiile avangardiste pînă în preajma celui de-al doilea război mondial. Gesticulaţia verbală a revoltei, ca formă goală a paroxismului, se regăseşte în mod inevitabil şi în multe din textele *Beat* şi despre literatura *Beat*.[17] De „desperare reţinută" vorbeşte, în sfîrşit, şi manifestul revistei *Integral*, din 1925.[18]

5. Cînd degenerează, accident care i se întîmplă adesea, spiritul de revoltă se transformă într-un adevărat *complex al agresivităţii*, într-o violenţă tip „artă pentru artă", care conferă avangardei moderne un netăgăduit „prestigiu" de scandal, atmosferă în care promotorii noilor curente se complac — s-o recunoaştem — cu voluptate. Seria este deschisă de faimoasa *bataille d'„Hernani"* (1830), ironizată de André Breton, romantism provocator regăsit periodic în punerea în scenă a expoziţiilor şi „spectacolelor" *Dada*, în nu puţine manifestări suprarealiste, turbulente, sfidătoare, toate de un avangardism contondent sau de farsă absolută. Lectura reportajelor inspirate de „reprezentaţiile" *Dada* ţine de humorul negru, de grotesc, de absurdul cel mai trivial posibil. De va fi fost vorba de vreo „distracţie", desigur că ea s-a consumat la limită. O pagină întreagă din Tristan Tzara, pe opt coloane de sus şi pînă jos, conţine doar cuvîntul *hurle*. Dedesubt, semnătura autorului... „qui se trouve encore très sympathique". Al său *Manifeste de monsieur aa l'antiphilosophe* conţine — între altele — şi această graţiozitate : „Et vous êtes des idiots". În alt loc se precizează : „Vous créverez, je vous jure" etc.[19] La acest nivel, avangarda devine stil al violenţei gratuite, pure, joc facil, cel mult. În această cacofonie studiată, concertată, se ivesc şi tentative de regie superioară. Se organizează „procese publice", precum cel intentat lui Barrès (1921). Apar pamflete teribile, „clasicul" *Un cadavre* la moartea lui Anatole France (1924), alternate recreativ cu spargeri de banchete (Saint-Pol Roux, 1925), de paternitate pur suprarealistă, sau cu scrisori deschise, fulminante, între altele o... *Adresse au Pape* (1925). Şi chiar cu pugilate, pe care *Histoire du surréalisme* le înregistrează cu mare băgare de seamă. „Le cassage des gueules" devine reacţiune curentă[20], Benjamin Péret... scuipă preoţii pe stradă. Că este vorba de un cult al violenţei în sine, fără nici

o finalitate superioară, o dovedesc și bătăile — de toată savoarea — dintre suprarealiști și dadaiști, acțiunile în justiție (instituție denunțată, totuși, ca retrogradă !), pamfletele și contrapamfletele aruncate reciproc de factiunile mișcării, literatură — orice s-ar spune — de speță joasă, adesea penibilă. Acest stil, în parte, ni se transmite. Se tipărește „poemul invectivă" (Geo Bogza), manifestul revistei *Unu* se încheie cu un *huooo...* formidabil adresat „brontozaurilor". Cutare fost suprarealist declară cu ingenuitate : „Urăsc tot..." [21] Și fiindcă trebuiau să apară și la noi pamflete nimicitoare, teribile, *Critica mizeriei* (1945) desființează pur și simplu pe dizidenți, pe G. Călinescu, Tudor Vianu, Perpessicius, Miron Radu Paraschivescu etc., etc., inclusiv pe... Adrian Marino, într-un stil de mare elevație, producător și azi de reală destindere. Metoda, încă la acea dată, se perimase cu desăvîrșire. Tot în acel an se revendică, de către Geo Dumitrescu, în spirit de sfidare poetică, și *Libertatea de a trage cu pușca*. Dar cum nimic nu este nou sub soare, iată că reapar tinerii „furioși" englezi *(Angry young men), beatnicii* americani etc.

6. Concluzia acestui proces de ruptură, insurecție și agresivitate este, fără îndoială, *negația*. Avangarda promovează și radicalizează actul de negație, condiție latentă a oricărei atitudini „moderne", dezvoltată și intensificată în spirit distructiv, iconoclastic, terorist. Subversiune cu atît mai profundă și ireductibilă, cu cît motivarea discursivă, ideologică, lipsește cu desăvîrșire. Ne aflăm în fața unui amestec profund, și efemer totodată, de gratuitate și exasperare, de nihilism și protest absolut, de puritate și complexe turburi, dezlănțuite în crize periodice de furie distructivă. Documentul-program al acestei ferocități morale este, fără îndoială, *Une Saison en enfer* (1873) de Rimbaud, unde noțiunile-cheie sînt : „bestia", „călăul", „flagelul", „crima", „nebunia", „idiotenia", „isteria" etc. [22], idei care revin, uneori abia travestite, în toate manifestele dadaiste și suprarealiste. *Dada* organizează „marele spectacol al dezastrului, incendiului, descompunerii", „demoralizării, dezorganizării, distrugerii", „marea operație distructivă, negativă" („Balayer, nettoyer"). Ea este, în același timp, *pentru* și *contra*, negînd simultan atît afirmația, cît și negația. [23] Suprarealismul își face „o dogmă din revolta absolută, nesupunerea totală, sabotajul în regulă", neașteptînd nimic decît de la „violență".

„Toate metodele sînt bune pentru a ruina ideile de *familie, patrie, religie.*“ [24] Astfel de declarații incendiare pot fi culese din abundență și azi (la *I Novissimi*, la *beatnici*) [25]; mai important este a înțelege și defini direcția exactă a nihilismului pur teoretic, abstract, al avangardismului. Sensul său este limpede : contestarea radicală, implicit sterilă, a tuturor ierarhiilor, valorilor, activităților teoretice și practice, inclusiv distrugerea integrală a mecanismelor psihice. La acest stadiu, care închide întreg ciclul spiritului avangardist, devine limpede că finalitatea sa depășește nu numai sfera estetică și literară, dar și a tuturor valorilor. Este vorba de mai mult decît o *Umwälzung aller Werte* nietzscheeană : de o distrugere totală, dacă s-ar putea, fără urme. [26] Esențial nu este a arunca mereu anateme (inutile, întrucît tardive sau postume), ci a ne explica lucid originea acestei viziuni agonice, catastrofice, împinsă — cel puțin în aparență — la limita patologicului.

7. În realitate, situația se dovedește mult mai profundă, mai complexă. Sub formele nihiliste și extravagante ale avangardei se joacă o adevărată *dramă existențială* : a absolutului și relativului, libertății și necesității, purității și corupției, acțiunii și pasivității. Dacă se poate vorbi de „disperare“ în cazul avangardei, faptul se datorește conștiinței imposibilității concilierii, realizării sintezei, oscilării permanente între două planuri, dilemei acute *ori-ori*. Nihilismul avangardist (fenomen foarte vizibil încă la Lautréamont) este expresia unei disperări metafizice, radicale : principiile binelui, răului, frumosului sînt gîndite, pătrunse și negate în însăși originea lor. Literatura exprimă „axiomele eterne“ sau este respinsă categoric. Spiritul avangardist refuză pozițiile medii, compromisul, aparențele relative. Pentru dadaism, sau cel puțin pentru un *anume* dadaism, frumosul, arta, binele sînt noțiuni „relative“, simple „cuvinte“, definiție disprețuitoare. Gîndirea, filozofia sînt la fel de „relative“. Anatemă mult prea insistentă pentru a fi întîmplătoare. După cum cu totul simptomatic se dovedește și raționamentul tipic absolutist : „Raportată la scara eternă, orice acțiune este zadarnică“. Obsesia supremă ? „Arta absolută.“ [27] Numai pentru acest obiectiv merită să te bați, să trăiești, să mori, să „riști“ totul, cum scrie și André Breton. [28] Ceea ce urmărește, în esență, Jack Kerouac, promotorul mișcării *Beat*, este un : *new more*, un „mereu mai mult“ [29], adevărat *excelsior*, care

transcende. Mai mult sau mai puțin absolutistă este și avangarda noastră. Pentru Ilarie Voronca idealul este : „Un risc, o aventură *totală*. Podurile de refugiu aruncate în aer." Miron Radu Paraschivescu revendică „un adevăr imanent deasupra momentului" [30]. Devine limpede că avangarda nu poate fi bine asimilată și definită decît în această perspectivă supraestetică.

Dacă lucrurile stau astfel, avangarda se află în situația profund paradoxală a opoziției care devine implicit construcție, a răsturnării negației în afirmație. Ruptura sistematică semnifică, în realitate, actul pozitiv al *eliberării totale*, revolta radicală în numele libertății absolute. „Avangarda — spune și Eugen Ionescu — înseamnă libertate." Protestul avangardei consacră triumful emancipării și descătușării spirituale. Nu „sclavia", ci „cea mai mare libertate a spiritului". Toate manifestele dadaiste și suprarealiste sînt pătrunse de această idee, cărora le transmite întreaga sa incandescență și forță de subversiune. Eliberare totală : de istorie, societate, cultură. Din mijlocul masacrului general și al ruinelor, se ridică figura invincibilă a „omului liber". [31] Teză specific avangardistă, chiar dacă utopică, sau gratuită. Mulți combat, azi, liberalismul avangardei astfel : dacă arta modernă își poate îngădui orice extravaganță, fantezie sau program, dacă „libertatea" artei constituie o realitate obiectivă, avangarda forțează, de fapt, uși deschise. [32] Observația este exactă pentru arta occidentală. Dar și acolo gestul de a „sparge uși deschise" definește spiritul etern al avangardei. Logica sa interioară este tocmai aceasta : să nege, să conteste, să respingă vehement și în continuare, chiar și atunci cînd obiectul opoziției nu mai există. Fiindcă mișcarea de eliberare a avangardei tinde să se transforme în mecanizarea, automatizarea și formalizarea însăși a actului de revoltă.

Explicație exactă, și totuși parțial incompletă. Avangarda nu se poate sustrage legii fundamentale a spiritului, care este revenirea instinctiv defensivă la esență, *recuperarea purității* originare. Act, cum vom vedea, de mari urmări estetice și literare. Dar de pe acum devine evident că avangarda constituie doar momentul violent al unei resurecții inocente, o formă agresivă de renaștere spirituală, explozia care sparge formele corupte și recuperează esența pură a umanității. „Nici o milă. După masacru rămîne speranța unei umanități purificate."

Este chiar miezul unui manifest dadaist din 1918.[33] Ca simbol al avangardei putem, deci, recunoaşte focul purificator, sacrificiul care salvează, masacrul expiator, flagelul biblic. S-a apăsat prea mult asupra aspectelor insolite şi violente ale avangardei şi prea puţin asupra sensului său activist şi regenerator. Căci întreaga agresiune şi rebeliune avangardistă are ca obiectiv final eliberarea şi transformarea întregii existenţe, introducerea unui nou sens şi stil de viaţă (Rimbaud : „Trebuie schimbată viaţa") : mai pur, mai inocent, mai visător, mai poetic, radical opus alienărilor, oprimărilor şi corupţiilor de orice speţă. Visul „furios" al avangardei este, de fapt, neînchipuit de idilic, noua Arcadie a secolului XX.

8. De ce avangarda se complace şi întreţine în mod obligator ideea de anticipaţie, proiecţia în viitor, înţelegem cu uşurinţă. Orice direcţie de atac implică prefigurarea unui obiectiv ; predispoziţia vizionară decurge din însuşi spiritul precursor al avangardei, prin definiţie *futuristă*, larg deschisă spre viitor, fascinată de marele „mîine". Funcţia sa constă în a devansa, a arde precipitat şi iluminat toate etapele şi stadiile intermediare. Este de esenţa avangardei să exploreze, să anticipe, să înainteze în necunoscut, să pătrundă într-un *no man's land* poetic, acţiune pe jumătate eroică, pe jumătate pur aventuroasă şi de bravadă. De aceea ea are nu o dată accente profetice, simbolice, profund utopice. Emblema sa este corabia cu pînzele întinse „spre un punct precis al orizontului", evocată în *Les Chants de Maldoror* (Ch. I) de Lautréamont, zeul suprarealiştilor ; spiritul său rămîne mereu al poeziei lui Rimbaud („elle sera en avant"), Apollinaire (împinsă „spre frontierele nesfîrşitului şi ale viitorului" — *La Jolie rousse*, Maiakovski („pe drumul cel drept al viitorului"), grupului italian 63 (orientată de „situaţii previitoare") etc.[34] *Mesianismul* avangardei se explică în acelaşi mod : mesajul său se adresează viitorului, întreaga tensiune a mişcării este îndreptată spre realizări, compensaţii şi idealuri vizionare. Suprarealiştii proclamă împreună cu toţi avangardiştii din lume : „Trebuie să aşteptăm totul de la viitor", confirmarea iniţiativelor rebele, materializarea proiectelor ipotetice, consacrarea „rupturii", îndreptăţirea stării de insurecţie. Fierul de lance, aruncat cu violenţă, care-şi atinge obiectivul.[35] De unde şi profunda, inevitabila, adesea tragica *inactualitate* a avangardei, expusă la toate neînţelegerile,

nedreptățile și insultele posibile. Avangarda nu poate fi populară, succesul său este totdeauna tardiv, postum sau... inexistent.[36]

Dar ar fi cu totul greșit să se înțeleagă că „futurismul" avangardei ar constitui doar un simplu fenomen artistic sau literar, o mică furtună într-un pahar de apă. Viitorismul avangardist are un caracter total. El este animat de o viziune generală a lumii, care antrenează și angajează toate planurile: social, politic, cultural, estetic. Impulsul și previziunea progresistă sînt integrale, solidare. Avangarda visează în esență o nouă ordine, ea urmărește „să modeleze corpul spiritual al noii lumi"[37]. Umanitate viitoare, societate viitoare, estetică viitoare, literatură viitoare. Aceste obiective intim solidare transmit avangardei o enormă energie, dar și numeroase confuzii, interferențe și ambiguități, greu de disociat fără o analiză atentă.

III. Echivocul fundamental al avangardei stă în însuși fenomenul „rupturii" care o caracterizează. Ea este în același timp unitară și diversificată, universală și particulară, „eternă" și istorică, abstractă și concretă. Negația avangardei reprezintă o formulă precisă, și totuși vagă. Conținutul său real depinde de *determinările practice ale rebeliunii*, de totalitatea formelor pe care nonconformismul le îmbracă. Din care cauză, conceptul de „avangardă" tinde să se disloce în funcție de direcțiile de atac ale spiritului avangardist. Or, tocmai în această situație devine evidentă întreaga aproximație a noțiunii: avangardele, așa-zicînd „specializate", nu numai că nu colaborează în mod obligator, nu sînt integral coordonate sau solidare, dar vin adesea direct în contradicție. Paradoxul este total: avangarda definește o poziție indistinctă, de esență negativistă, și totodată divergentă, pe compartimente. În acest *puzzle*, dificultatea izolării și definirii avangardei specific și exclusiv literare se dovedește enormă. Nu-i de mirare că nimeni n-a descoperit încă formula avangardei literare „pure". După toate indiciile, incertitudinea va continua multă vreme. Pe cît de categorică și radicală în esență, pe atît de relativă și incertă pare să rămînă avangarda în domeniul terminologiei.

1. Deși revolta de tip avangardist constituie un fenomen global, ceea ce se observă imediat este o anume *convergență*, dar și *divergență între „rupturile" politice-sociale* și

literare. Toate indiciile demonstrează atracția și respingerea, colaborarea și conflictul inevitabil, tendința și aspirația solidarizării imposibile. Visul utopic al avangardei este asocierea intimă a revoltei politico-sociale și literare. Preocuparea organică a multor spirite avangardiste constă în continuarea revoltei interioare în diferite încercări de acțiune practică, transformarea artei într-o posibilă armă politică. Avangarda se vrea în egală măsură — cu sinceritate, cu candoare — și un instrument de luptă, o metodă eficace de subversiune.[38] Or, întreaga „dramă" a avangardei stă în imposibilitatea obiectivă a acestei alianțe, practic irealizabile în anumite circumstanțe concrete, în condiții de durată și acțiune strict disciplinată, necesități fundamentale ale luptei politice.

Explicația este simplă : rebeliunea literaților de avangardă are ca impuls fundamental punctul de vedere al poetului, scriitorului, literaturii. Opoziția avangardistă se desfășoară, în mod esențial, în numele valorii estetice, nu politice. De unde mari deosebiri de obiective și metode, chiar dacă teoria și practica celor două sfere pot fi adesea convergente și uneori chiar identice. Să ne reamintim cîteva fenomene caracteristice, verificate periodic. În ce constă esențial spiritul „revoluționar" al avangardei, poziția sa net „antiburgheză" ? Într-o atitudine de neaderență și repulsie morală, de dezgust și indignare, de protest și invectivă pentru spiritul, stilul și moravurile consacrate, pentru ordinea filistină, trivială, pentru totalitatea fenomenelor suprastructurii dominante, nu a infrastructurii. Cea mai violentă și radicală avangardă nu trece aproape niciodată de acest stadiu : al refuzului unui „mod de viață", „culturii", „civilizației", „sistemului" tradițional, conformist, oficializat, al revoluției spirituale și de moravuri. Contestarea are în vedere, în ultimă analiză, *efecte*, nu *cauze*. Sensibilitatea artistică reține fenomenul negativ, (nu esența sau legitatea sa), respins prin formule violente și nediferențiate : „platitudine", „farsă sinistră", „hidoasă", „imbecilitate" etc.[39]

De cînd există „boemă" și inconformism literar, prima și hotărîtoarea ruptură se produce în acest plan : al subversiunii morale. Dovadă că formele „clasice" ale revoltei avangardiste au fost și sînt : izolarea, decepția, urmată de sentimentul alienării și damnării, saturația, evaziunea, exasperarea, disperarea, sinuciderea. În forme patetice sau agresive se consumă, de fapt.

tragedia dezadaptării, înfrîngerii, adesea a ratării. Grupurile avangardiste constituie fenomene marginale, periferice, inadaptabile, nerecuperabile, inerente — se pare — în proporții diferite, aproape tuturor structurilor sociale.[40] Punctul extrem este declasarea, descompunerea, luînd aceste noțiuni în accepția lor cea mai rece și obiectivă. Nu altul este modul-limită de a exista social al avangardei. Dar ceea ce o reabilitează și-i dă un incomparabil prestigiu, împins adesea pînă la fascinație, este motivarea superioară : avangarda protestează și subminează bazele spirituale ale societății în care poezia este disprețuită, ignorată sau imposibilă, arta se transformă în „slogan" sau „marfă", creațiile sînt trivializate prin comercializare pentru „piață".[41] Revoluția sa urmărește ierarhia, restituția și reabilitarea valorilor estetice. Sub acest aspect, sensul interior al avangardei este un cvasi-„estetism" radical, inactual (v. *Estetismul*, 5). Chiar atunci cînd scopul devine „transformarea vieții", avangardiștii de orice speță — de la „boemii" romantici, la „beatnicii" americani — nu pot să nu-și aducă aminte că sînt și scriitori. Și atunci ei își propun, din instinct, să apere și să recupereze, în stilul lor, arta, poezia. Reacțiunea este atît de tipică și de profundă, încît constituie un adevărat punct nodal. Întregul statut politico-social al avangardei se explică în funcție de acest „clivaj". Drumul său se apropie sau se desparte de politic, în măsura în care autonomia, specificul, sau, poate, mai bine spus, principiul estetic este acceptat, încurajat sau, dimpotrivă, ignorat, combătut ori înrîurit de factorii politici.

În genere, între avangardă și „politic" s-au stabilit de-a lungul istoriei patru tipuri de raporturi, soldate, mai totdeauna, prin întreruperi, dezamăgiri și eșecuri :

a) Cel mai frecvent aspect este al colaborării și alianței ocazionale, efemere, în momente de mare efervescență socială (agitația lui Baudelaire la 1848, participarea unui important grup de scriitori și artiști la Comuna din Paris, aderiunea dadaiștilor și suprarealiștilor la comunism, militantismul pacifist și antimilitarist al *beatnicilor* americani și al altor categorii de avangardiști etc.). Experiența dovedește discontinuitate, dezorganizare, izbucniri violente, nu o dată anarhice. Eficiența politică a acestor manifestări haotice și zgomotoase — cîtă a fost — are un caracter predominant propagandistic, agitatoric,

excitarea unei stări de spirit „insurecționale", aparținînd momentului distructiv de manifestare.

b) În măsura în care mișcarea de avangardă dezvăluie un program politic „viitorist", în sensul Marinetti (cazul tipic al „futuriștilor" italieni), rolul de precursor devine incontestabil. Și dacă adeziunea la fascism constituie o eroare gravă, de proporții istorice, spiritul însuși al unor teze și manifeste futuriste trebuia să conducă la o astfel de adeziune. Convergența celor două extremisme era inevitabilă. Exemplu clasic de logică politică negativ-avangardistă. [42]

c) Încă din secolul al XIX-lea se conturează, adesea, în forme minore, obscure, fenomenul recuperării și încadrării politice în dublu sens : conservator și progresist-revoluționar. Schimbînd ce este de schimbat, primii „avangardiști" români sînt, în acest sens extrem de larg, cărvunarii, bonjuriștii și unioniștii, iar în literatură, membrii cenaclului macedonskian, apoi simboliștii și adepții „poeziei noi". Fapt studiat abia în timpul din urmă : o serie de vechi publicații avangardiste franceze (cu eticheta păstrată chiar și în titlu) au un caracter net tradiționalist, reacționar, monarhist, naționalist, clerical, rasist. În timp ce o altă serie, mult mai numeroasă, militează în sens progresist-revoluționar, antineutralist, anticlericalist, antimilitarist, antinaționalist, anticolonialist, anticapitalist, antibirocratic. [43] De unde o tendință paralelă de organizare a spiritului și energiei avangardei. Acest punct crucial determină a patra situație, cea mai complicată dintre toate.

d) Trecerea de la revoltă la revoluție dezvăluie întreaga insuficiență revoluționară a avangardei. În foarte multe împrejurări, ruperea ideologică de vechea societate este radicală, autentică. Încercarea de a lega revoluția literară de cea socială (cazul notoriu al suprarealismului : *La Révolution d'abord et toujours),* sinceră și onestă, chiar dacă discontinuă. Numeroasele apropieri și adeziuni ale scriitorilor și artiștilor de forțele revoluționare formează una din notele specifice ale avangardei epocii noastre. [44] Însă „avangarda" literară înseamnă o realitate, iar „angajamentul" și *praxis*-ul revoluționar, o cu totul altă realitate. Mulți avangardiști cultivă și proclamă principiul revoluției pure, în afara oricărui angajament sau încadrări politice precise. Alții aderă, se încadrează, dar nu pot accepta disciplina luptei și atunci renunță sau trădează Unele

poziții de avangardă sînt sau prea „înaintate", extremiste, sau prea abstracte ori conservatoare. Multe fenomene aparțin, mai ales în această sferă, celui mai caracterizat anarhism sau individualism. Adevărul este că orice avangardă literară riscă să fie depășită, frînată sau combătută de diferite mișcări sociale infinit mai bine structurate și orientate, care înțeleg în mod legitim și autoritar să-și impună tactica și strategia lor politică și revoluționară. Există și alte incompatibilități de structură : nu orice „ruptură" are o valoare revoluționară. Esențială este numai fractura fundamentală a ideologiei dominante, răsturnarea totală de valori, nu simpla opoziție, frondă sau mișcare ostentativă.[45] Fără a intra în alte detalii, care nu țin de obiectivele și competența criticii de idei literare, nu încape îndoială că relațiile între avangarda literară și cea politică sînt intermitente și heterogene. În orice caz, identificarea mecanică este exclusă.

2. Mult mai specific se dovedește *spiritul antitradiționalist* al avangardei, negarea sistematică și radicală a culturii dominante, oficiale. Dar nici această formă de ruptură, care constituie una din condițiile și formele esențiale ale avangardei, n-o definește cu toată rigoarea, nu-i epuizează definiția. Trecem peste faptul că o anume avangardă, deși minoră, își propune — dimpotrivă — în secolul al XIX-lea, obiective net „culturale" : intelectuale, pedagogice și chiar... agricole.[46] Demnă de toată atenția este însă o altă situație : întreaga repulsie și negare a tradiției reface, în termeni radicali (dar nu și inediți!), o veche polemică, probabil cea mai veche a istoriei literare : „cearta" dintre „antici" și „moderni", tradiționalul, eternul anticlasicism al „noutății". Limbajul pare, și uneori chiar este, foarte „revoluționar". Atitudinea de substanță mult mai puțin și, uneori, chiar total nerevoluționară. Avangarda face parte din lunga serie de mișcări „moderne", cărora le imprimă o tendință mai radicală, un pas mai rapid și o sonoritate mai mare a expresiilor. Există și unele nuanțe specifice, de relativă diferențiere.

Grandilocvența manifestelor futuriste nu poate să ne deruteze. Ele denunță cu oroare orice formă de tradiție culturală : „Italia retorică, profesorală, greco-romană și medievală", „tutto il passatismo italiano", „cultul muzeelor și al bibliotecilor". „Vreți, oare, — se întreabă Marinetti — să vă cheltuiți în în-

tregime cele mai bune puteri ale voastre, în această eternă și inutilă admirație a trecutului, din care, în mod fatal, ieșiți epuizați, micșorați, striviți ?" Un „manifest-sinteză" din 1913 poartă chiar titlul : *L'Antitradition futuriste*. Formula are succes și Apollinaire o adoptă într-un formidabil *Mer...* de adresat întregii culturi a umanității, inventariată pe trei coloane cu literă mică (lista „victimelor" începe cu Montaigne și se termină cu... Baudelaire). Pictorii futuriști nu se lasă mai prejos : „Să distrugem cultul trecutului, obsesia vechiului" etc. [47] Acest limbaj teribil intimidează. Dovadă și tendința actuală a criticii occidentale de a identifica integral avangarda cu ideea de antitradiție, anticlasicism, antiantichitate etc. [48] Că nu poate fi vorba de o atitudine riguros originală este evidența însăși. Aceste idei revin periodic în circuitul avangardei, uneori, chiar prin formule identice. Se declară pictorii futuriști împotriva „falsei antichități" ? Același lucru îl făcuse și Baudelaire, cînd elogia pe Daumier că „scuipă pe falsa antichitate" [49]. De-a lungul confruntării permanente dintre clasic și modern, ne întîlnim, nu odată, cu astfel de repetiții (v. *Clasic și modern*). Stereotipia este frecventă în cîmpul ideilor literare.

Unde intervine nuanța diferențierii ? În tendința negării ideii însăși de tradiție, în refuzul teoretic al oricărei continuități culturale posibile. Avangarda postulează nu numai fractura radiaclă a culturii, dar chiar suprimarea existenței și posibilității sale obiective. În felul acesta credem că trebuie interpretate tentativele de asasinare în masă a precursorilor, negarea violentă a oricărei anticipări literare, al cărei semnal îl dă, după toate indiciile, Lautréamont, în *Poésies*, I (1870). [50] Ceea ce se refuză categoric și în bloc este ideea de trecut, istorie și, implicit, de paternitate. De unde teoria lui Apollinaire : „Nu poți purta pretutindeni cadavrul propriului tată". Sub motiv că „în materie de revoltă nimeni dintre noi n-are nevoie de strămoși", al doilea manifest suprarealist se lansează în enormități ca acestea : „Rimbaud a voit să ne înșele", „să scuipăm în trecere pe Edgar Poe" etc. Ticul continuă la letriștii lui Isidore Isou, și, bineînțeles, la avangardiștii noștri „istorici", depășiți, de la *Contimporanul* („Să ne ucidem morții" !) și *Alge* („Dărîmați-vă rădăcinile trecutului"). [51] Ne aflăm în plină utopie, care n-are nici măcar meritul unor idei integral originale și, mai ales ,revelatoare pentru adevărata esență a avangardei literare. Dar ea face

posibilă o altă concluzie, de natură a ne introduce, după cum vom vedea, chiar în miezul problemei : refuzul ideii de tradiție, cultură și paternitate creatoare, deschide drumul negării ideii de artă și literatură, atitudine intrinsec avangardistă.

3. În domeniul estetic propriu-zis, spiritul avangardei duce în mod obligator la *negarea artei tradiționale*, la contestarea și depășirea continuă a formelor curente și acceptate de creație. Avangarda refuză orice model, detestă violent „gustul" consacrat, are „oroare — cum declară și futuriștii — de tot ce este vechi și comun". Dar tocmai această poziție radicală, în aparență foarte limpede, se dovedește plină de confuzii.

a) Concluzia imediată este afirmarea, chiar dacă la cea mai înaltă tensiune, a ideii de *noutate literară*, poziție „veche", „tradițională", și mai ales consubstanțială oricărui act de creație. În acest sens, redusă doar la promovarea oricît de agresivă și ostentativă a „noutății" (v. *Noutatea*, vol. II), avangarda riscă să se confunde cu însăși definiția artei. De unde un adevărat cerc vicios : avangarda proclamă necesitatea „noutății". Ea este obligată să „iubească noutatea și neprevăzutul" [52]. Dar, în aceeași măsură, conceptul se dilată, se dizolvă, pînă la limitele cele mai vagi cu putință. Căci ce este altceva literatura decît o invenție perpetuă, explozia permanentă a „noului", o creație continuă, originală, în serie infinită ? A asimila avangarda condiției creației artistice înseamnă a-i lua orice specificitate. Și cu toate acestea ideea are destui partizani, nu numai printre contemporani [53], dar și printre avangardiștii înșiși : Rimbaud vrea să dea o lecție de „literatură nouă", Tristan Tzara constată că ideea de „noutate" este „veche", dar nu renunță la ea, Eugen Ionescu militează în același sens etc., etc. [54]

De ce avangarda este silită să facă elogiul noutății și, în același timp, s-o depășească ? Negarea eternă implică noutatea eternă, introducerea unui raport neprevăzut între artă și realitate, provocarea unui eveniment insolit în sfera creației. Ca să se instituie, avangarda trebuie neapărat să rupă nu o structură, ci *toate* structurile existente, pentru a regăsi ineditul, originarul, increatul, strivit de totalitatea convențiilor literare anterioare, de presiunea tradițiilor superpuse. De unde nevoia radicală de noutate, de a reîncepe, a reinventa, a recrea, a recristaliza în perpetuitate. [55] Iar această regenerare de substanță nu este cu putință fără un enorm efort de distrugere și rup-

tură, de repulsie şi respingere, de critică şi dinamitare. Adevărata noutate nu poate fi decît insolentă şi agresivă. Valoarea sa pozitivă va fi deci esenţial şi obligator... negativă. [56] Necesitatea negaţiei este atît de profundă, încît stimulează, inventează şi distruge periodic toate avangardele posibile. Noutatea constituie geneza, condiţia şi, în acelaşi timp, pericolul mortal al avangardei, adevărată „damnaţie".

b) După aceeaşi „schemă" ideală se desfăşoară toate întîlnirile şi despărţirile ideii de avangardă de celelalte noţiuni înrudite, cu care a fost şi este, prin abuz, asimilată. Nu încape îndoială că avangarda reprezintă un fenomen profund, eminamente *modern*. Dar este imposibil a pune un simplu semn de identitate între aceste două concepte, cu sfera supraordonată (modern) şi subordonată (avangardă). În avangardă regăsim *toate* notele „modernului", dar exacerbate, accelerate, radicalizate. Avangarda constituie, de fapt, „extremismul" modernismului, forma sa ofensivă, revoluţionară, nota distinctivă fiind violenţa şi intensitatea, nu calitatea de a fi „modern". În condiţii mereu schimbate, orice curent modern cunoaşte o fază agresivă, „avangardistă", de ruptură radicală de literatura precedentă. Problema avangardei este intrinsecă întregii arte moderne, a doua sa natură, reformulată şi readaptată fiecărei etape istorice a ideii de modern şi modernism (v. *Modern, Modernism, Modernitate*, vol. II). [57]

Cu această rezervă — esenţială — este evidenţa însăşi că avangarda literară cultivă şi exaltă „noutatea" specifică „epocii". Avangarda are în cel mai înalt grad conştiinţa contemporaneităţii, sincronizării, integrării şi participării la viaţa imediată, actuală. Ea este eminamente „prezenteistă", „simultaneistă" (am citat chiar numele unor curente de avangardă). Şi mişcările de avangardă ale secolului XX vin să dea cea mai tipică expresie acestei atitudini. Nu există teoretician de avangardă care să nu se revendice, într-un fel sau altul, de la ideea de *prezent, modern* şi *actualitate*. N-avem decît să aruncăm o privire în direcţia propriei noastre avangarde : *Integral* se proclamă „revistă de sinteză modernă", *Alge* pretinde a fi „adevărata goarnă a veacului", înţeles în aspectele sale tehnice, trepidante, electrice. Manifestul *Unu* conţine enumerări precise : „avion", „t.f.f.-radio", „televiziune", „75 h.p.", „artă, ritm, viteză, neprevăzut". „Gîndul trebuie să depăşească însăşi viteza", anticipase şi manifestul revistei *Integral*, text citabil tocmai

pentru teoretizarea participării totale la „stilul epocii". „Trăim definitiv sub zodie citadină"; „Ne vrem de beton armat" etc. În aceeași revistă, Ilarie Voronca vorbește de „cleștele poemului actual", de „poetul drumului de azi", care nu refuză „temele vechi" (observație pertinentă), ci numai le insuflă o nouă viață exacerbată: „Poemul țipă, vibrează, dizolvă, cristalizează, umbrește, zgîrie, înspăimîntă sau conturează". Idei identice și la Mihail Cosma. Futurismul este un exemplu clasic de exaltare frenetică a civilizației moderne, industriale, mecanice.[58]

c) O altă identificare, explicabilă și abuzivă totodată, adevărat clișeu publicistic, este *avangardă = experiment*. Definiția este adoptată atît de critici[59], cît și de foarte mulți avangardiști, derutați și unii, și alții de coeficientul de „experiment" specific oricărui act de creație. Numai că noțiunea rămîne predominant metaforică, aproximativă și mult prea generală (v. *Experimentul*). Dacă avangarda „experimentează" numai pentru a „experimenta", a formula diferite ipoteze și a nu duce la bun sfîrșit nici unul, devine limpede că o adevărată literatură avangardistă nu s-ar putea constitui și organiza, de fapt, niciodată. Roman „experimental", poezie „experimentală", teatru de „artă", *de recherche, d'essai* înseamnă, în fond, în spirit autentic avangardist, altceva: libertatea absolută de a propune și a verifica — prin confruntare brutală cu publicul, viața literară și critica — noi formule literare. În ce măsură noile produse pot să ofere o soluție posibilă, viabilă, literaturii viitoare? Ideea figurată a „laboratorului" n-are, în sfera avangardei, alt sens decît al anticipării, lansării ofensive a unui program de „ruptură".

d) Foarte controversat, îndeosebi în unele sfere ideologice, este și așa-numitul *formalism* al avangardei, obiect permanent de acuzații, dezvinovățiri, explicații, unele mai inconsistente, oscilante și derutante decît altele.[60] După o teorie, mult exagerată, avangarda s-ar caracteriza prin „idolatria formei ca senzualitate pură". După o alta, pentru avangardă „ideea formei" ar fi „mai excitantă" decît „forma ideii".[61] Erezie totală, și într-un sens, și în altul, deoarece se pleacă în ambele ipoteze de la vechea și inadmisibila disociație dintre „fond" și „formă". Nu există „fond" avangardist și „formă" retrogradă, sau invers. Nu există o avangardă a „conținutului" și una a „formei". Opera de artă autentică, unitară prin definiție, nu poate fi

„avangardistă“ — atunci cînd este — decît pe ambele planuri, simultan, în mod indisolubil. În sfera artei, cele două momente sînt interdependente și consubstanțiale. „Invențiile necunoscutului — observă și Rimbaud — reclamă forme noi.“ [62] Demonstrația a fost făcută în altă parte. (v. *Formalismul*, XI—XIII.) De unde, totuși, această preocupare insistentă, pasionată, mai totdeauna polemică, pentru „formalismul“ avangardei ? Adepții avangardei ca instrument propagandistic par să fie alarmați de o serie de alternative și pseudoaccidente, toate, fără excepție, exemple tipice de false probleme. Unii sînt îngrijorați că noile „forme“ ar putea altera sau chiar anula fondul „progresist“ al lucrărilor. Alții deplîng faptul că „revoluția“ rămîne adesea pur „formală“, superficială și nu angajează și „fondul“. De unde o dublă dilemă : rupem formele vechi, tradiționale, ca să obținem forme noi prin eliberarea fondului ? Deci, prin mijloace literare noi să eliminăm defecte sociale vechi. Sau, dimpotrivă, acționăm în adîncime, în direcția fondului perimat, și așteptăm ca noile forme să irupă organic, ori le renovăm într-o măsură oarecare, după anume metode paralele, simetrice, dar totdeauna artificiale ? Toate aceste soluții au partizanii lor ireductibili [63], imposibil de chemat la ordine, deoarece dezbaterea se desfășoară în afara domeniului estetic. Brecht, pus nu o dată în cauză, are fără îndoială dreptate : „Apar probleme noi care cer mijloace noi. Pentru a reprezenta o realitate care se modifică, este necesar un mod de reprezentare modificat.“ [64] Cu observația că procesul trebuie lăsat să decurgă spontan, „natural“, prin cristalizări organice, succesive. Orice presiune asupra „formei“, din exterior spre interior, sau a „fondului“, din interior spre exterior, nu poate produce decît hibrizi și opere ratate.

e) De aceeași speță, dar cu două trepte mai jos, este și diatriba împotriva pretinsului *decadentism* al avangardei, concept confuz, de redus la proporții reale (v. *Decadentismul*). Despre „decadența“ artei de avangardă nu se poate vorbi decît din perspectiva unei concepții rigide, clasicizante. Orice îndepărtare, alterare sau negare a idealului clasic ar constitui un fenomen de „decadență“. Evident, dogmatism inacceptabil. Dacă noțiunea nu se dă totuși bătută și este atribuită în continuare avangardei, explicația pare a fi următoarea. Mulți scriitori de avangardă sînt pătrunși de ideea că vechea societate, intrată în decrepitudine, cere și face posibilă apariția unui artist „nou“.

Şi mai apropiate de caducitatea artei sînt fazele de academism, sclerozare, trivializare (efectiv „decadente" din perspectivă estetică), contestate sau contestabile pe drept cuvînt de mişcările de avangardă. Cu observaţia că avangarda însăşi este expusă unei astfel de decadenţe, prin perimare şi repetiţie. Orice „criză" estetică a avangardei echivalează cu un moment de decadenţă, situaţie tipică tuturor formulelor artistice. Distincţia dintre „pasivitatea" resemnată a decadentismului şi „activismul" revoluţionar al avangardei, verificată obiectiv într-o serie de cazuri, „reabilitează" avangarda, dar numai din perspectiva atitudinii practice. [65]

f) Ce rezultă din întreaga analiză ? Avangarda reprezintă ultima şi cea mai violentă reacţiune *anticlasică a spiritului* literar modern. „Ruptura" avangardistă constituie un moment-limită, de paroxism, dintr-o lungă serie de rebeliuni literare, de o intensitate şi amplitudine foarte variabile. Că acesta este adevărul o dovedeşte şi faptul că în declaraţiile şi manifestele avangardiste reîntîlnim toate atitudinile anticlasice tipice, absorbite într-o atitudine de revoltă integrală (spirituală, socială, estetică). Este bine cunoscut antidogmatismul „modernilor", polemica antinormativă, tendinţa eliberării de constrîngeri şi canoane. Or, exact aceeaşi poziţie şi acelaşi limbaj adoptă periodic *întreaga* avangardă : dadaiştii vorbesc de „antidogmatismul nostru", cubiştii şi abstracţioniştii de repudierea „canoanelor", „dogmelor", îndepărtarea de „legi" etc. Un manifest expresionist precizează (dacă mai era nevoie !) că „nu există reguli fixe". „Aceste reguli se pot descifra în opera încheiată, dar niciodată nu se poate construi o operă pe baza unor legi sau modele." Despre „sfărîmarea dogmelor" se vorbeşte şi în suprarealismul românesc. [66] Că ne aflăm în faţa unui sistem de reacţiuni tipizate, oarecum obligatorii, incluse în însăşi necesitatea internă a noţiunii, o dovedeşte şi respingerea repetată, aproape rituală, a „rutinei academice", „artei oficiale", „refuzul antiacademic", al „pedantismului şi formalismului academic" etc. Dar cu această atitudine ne-am mai întîlnit şi, fără nici o îndoială, ne vom mai reîntîlni. De cîte ori nu s-a repetat că prezenţa „convenţiei" este funestă în artă ? [67]

g) Toate aceste constatări duc la recunoaşterea existenţei *avangardei* — aşa-zicînd — *eterne*, efect periodic al permanentei opoziţii dintre „noutate" şi „tradiţie", ordine şi aven-

tură, clasic și modern, adevărată sistolă și diastolă a istoriei literaturii. Deși spiritul studiilor tradiționale este în genere diferit de punctul nostru de vedere, ne este imposibil să ajungem la altă concluzie, cît timp pulsația ritmică, recurentă, cu momente de accelerare febrilă sau de astenie, ni se impune ca o realitate fundamentală, care încadrează *toate* fenomenele de tensiune și fractură literară, inclusiv formula cea mai acută — avangarda. Ce-i drept, poate cei mai buni cunoscători ai problemei, printre puținii care au ajuns la o viziune de sinteză (Guillermo de Torre, Renato Poggioli), se pronunță în sensul acestei soluții. Nu trebuie uitat nici faptul că unii avangardiști recunosc singuri, precum Apollinaire, „această lungă ceartă dintre tradiție și invenție, ordine și aventură“ [68]. Confruntarea dintre conformism și avangardism, acceptarea și refuzul tradiției fac parte din dialectica internă a oricărei culturi. Esențial este a defini elementul specific al momentului avangardist literar actual, nota sa particulară în lunga serie istorică de avangarde. De rezultatul acestei analize depinde și soluția problemei după noi neesențială (deși nu neglijabilă) a periodizării și datării *ultimei* avangarde.

IV. Cît de dificilă este delimitarea *avangardei specific literare*, în interiorul conceptului general de avangardă estetică, subsumat la rîndul său mișcării globale de avangardă, în toate implicațiile sale ideologice și politico-sociale, o dovedește — între altele — și faptul următor: scriitorii și curentele de „avangardă“ nu se denumesc decît rareori astfel; în Franța, înainte de al doilea război mondial, abia două publicații, din cele mai obscure și nereprezentative, adoptă într-un fel sau altul această titulatură (prima abia în 1882 !). [69] Totul face să se creadă că avangardiștii literari evită această etichetă, fie pentru a nu fi asimilați și anexați diferitelor mișcări de avangardă politico-socială, fie pur și simplu pentru motivul că noțiunea nu le spune mare lucru, nu definește în mod exact esența atitudinii lor literare. Conceptul, într-adevăr, se dovedește vag, de uz predominant publicistic și foarte convențional (prin folosirea indistinctă a noțiunii de „revoltă“, „opoziție“, „dezordine“, „șoc“, etc.). Care ar fi totuși notele tipic și intrinsec *literare* ale acestei atitudini ?

1. Un prim fapt, puțin observat, dar capital: avangarda ilustrează în forme lipsite de orice ambiguitate *caracte-*

rul profund programatic, reflexiv, al literaturii moderne. Avangarda are vocația teoretică. [70] Ea este stăpînită în gradul cel mai înalt de conștiința mesajului estetic, obsedată de revelația supremului „adevăr", fascinată de eficacitatea formulei magice. Iar această metodă ia, în mod obligator, calea *manifestului*, a *prozelitismului estetic*, forme tipice de avangardism literar, absolut curente de la romantism înainte. Marile doctrine inovatoare ale secolelor XIX și XX, pînă la ultimul *ism* contemporan, vin fără excepție cu manifeste, prefețe, declarații de principii, scrisori deschise, interviuri programatice, formule-sinteză, sloganuri. Toate reluate, repetate, amplificate, pînă acolo încît manifestul devine un adevărat gen literar, constituind o întreagă literatură, de frecventat și studiat ca atare. [71] La noi, primul scriitor care lansează astfel de manifeste, în sensul avangardist al cuvîntului, este Macedonski. Un text al său, din 1892, poartă chiar titlul *Poezia viitorului*. În elaborarea acestor „mesaje" avangarda dobîndește deplină conștiință de sine, își clarifică pozițiile, ajunge la sistematizări succesive, își precizează esența și intențiile. De cele mai multe ori, aceste manifeste se dovedesc, în timp, aspectele cele mai interesante ale avangardei moderne, programul — fapt simptomatic — fiind mai totdeauna superior „creației" propriu-zise. De altfel, sînt aproape singurele produse ale literaturii de avangardă care rămîn, se recitesc, se reeditează, și încă în colecții de mare tiraj. *Manifestul Dada* din 1918 debutează cu parodia tehnicii manifestului literar, care în esență include două momente tipice : A.B.C.-ul mișcării și negarea violentă a mișcărilor contrare. Ritmul oricărui manifest este binar : afirmativ și negativ. Ea propune o *nouă* formulă și atacă o *veche* formulă. Stilul său este superior, categoric, apodictic. Ideile sale pot fi acceptate sau respinse, niciodată discutabile. Textul respiră certitudinea absolută. Dincolo de eficacitatea propagandistică, savoarea literară a manifestului stă tocmai în această intransigență lapidară și fanatică.

2. Latura negativă a programului avangardist îmbracă, în aparență, formele cele mai paradoxale. Sensul fundamental al mișcării fiind contestarea, „ruptura", ea se produce în mod inevitabil în punctul unde „veriga" este cea mai slabă, revolta se dovedește nu numai posibilă, dar și pe deplin realizabilă, pînă la ultimele consecințe : în sfera abstract-teoretică, a *antiartei* și *antiliteraturii*. Din punct de vedere „revoluționar",

expedientul este total : acțiunea de subversiune este escamotată, răsturnată și convertită în sens estetic, operație invincibilă și totodată inocentă, profund denaturată, „alienată". Faptul că nu puțini avangardiști actuali își revendică în mod programatic doar ideea de „șoc", „ferment", „incitant" [72], în sensul unui echivalent literar al stimulării protestului spiritual, constituie cel mai bun indiciu de resemnare, consolare și luciditate. Mai mult decît atît, avangarda literară, prin mijloace literare, nu poate face. Dar ea izbutește să împingă negația pînă la capăt : a ideii însăși de frumos, artă, literatură, poezie. Ceea ce pare la prima vedere o aberație își găsește cea mai logică explicație : dacă numai ideea de artă oferă punctul de minimă rezistență, atunci întreaga furie a negației nu se poate îndrepta cu deplin succes decît numai în această direcție : „Arta nu-i serioasă" (Tristan Tzara), „noi nu iubim nici arta, nici pe artiști" (Jacques Vaché), „jos arta", „arta este minciună" *(Programul grupului productivist* rus), „jos Arta / căci s-a prostituat" *(Manifestul activist către tinerime* al *Contimporanului)* [73] etc. Consecința este teoretizarea sistematică a ideii de *antiliteratura* (v. *Antiliteratura).* Tendință de o logică desăvîrșită, cu neputință de înțeles și de situat exact în afara acestei perspective și geneze profund „avangardiste". Deci nu este vorba, cum uneori s-a spus, de „antiartă pentru antiartă", ci de antiartă pentru desființarea radicală a ideii de artă, extirparea însăși a impulsului și formei artistice, program precis și coerent, cîtuși de puțin gratuit și estetizant.

3. Marele paradox aparent al avangardei constă în sensul eminamente pozitiv al acestei porniri nihiliste. Ea se dezlănțuie în numele poeziei, în vederea *recuperării poeziei,* în forma sa cea mai profundă și autentică. „Noi proclamăm — declară Carlo Suarès — sinuciderea permanentă a Artei și renașterea permanentă a Poeziei." „Legea" fundamentală a artei literaturii : revenirea permanentă, periodică, instinctivă, la *esență,* la puritatea originară care este, cu o formulă-sinteză, „poezia" (v. *Literatura,* vol. II). Supusă presiunii strivitoare a „culturii", formelor și tradițiilor „literare", poezia tinde din instinct să se apere, să se regenereze, să revină la starea sa primordială, nealterată. În această mișcare continuă de recuperare prin purificare, avangarda reprezintă momentul resurecției violente a poeziei și condițiior care o fac posibilă, în cadrul socie-

tăţii ostile, trăită şi denunţată pentru caracterul său profund respingător sau prozaic.[74] Ceea ce „cîntă" avangarda este, de fapt, imposibilitatea poeziei şi a destinului poetic, în mijlocul comunităţii triviale şi antipoetice. Localizarea geografică — Franţa, America sau în altă parte — nu este esenţială. Capitală rămîne profunda nostalgie lirică, puristă şi absolutistă a avangardei, aspiraţia sa esenţială spre inocenţă. Revendicarea este atît de precisă şi insistentă, încît surprinde — în cele mai multe studii consacrate avangardei — ignorarea acestui aspect fundamental, care în acelaşi timp o defineşte şi o integrează marelui curs al literaturii.

În sensul în care se vorbeşte de „poezia pură" (v. *Puritatea*, vol. II), avangarda întreţine aceeaşi nostalgie a „formelor pure", „picturii pure", „literaturii pure, „artei pure". Prea de multe ori revine această noţiune în manifestele cubiste, la Apollinaire, la alţii, ca să fie vorba doar de o simplă repetiţie verbală. În recentele avangarde europene *(Grupul 63)* şi americane *(Beat)* critica descoperă aceeaşi tendinţă, fenomen întru totul explicabil.[75] Avangarda cultivă, în mod necesar şi sub toate formele imaginabile, mitul purităţii, inocenţei, „primitivismului", într-un spirit de ingenuitate originară, bine observat încă de Marx în legătură cu „copilăria" artei eline : „Oare în natura copilului din fiecare epocă nu reînvie propriul ei caracter în toată naturaleţea lui ? Şi de ce oare copilăria societăţii omeneşti, acolo unde a decurs în formele cele mai frumoase, să nu aibă pentru noi un farmec veşnic, ca o treaptă care nu se va mai întoarce niciodată ?"[76]

Or, avangarda modernă revendică şi reface punct cu punct aceeaşi aspiraţie genuină, aceeaşi revenire la esenţa originară, aceeaşi nostalgie invincibilă a începutului : pur, spontan, izvor imaculat al imaginaţiei poetice. Este cu neputinţă de înţeles sensul revoltei avangardiste fără această violentă radicalizare, regăsită în mod neîntrerupt de la Rimbaud la abstracţionişti, de la expresionişti la suprarealişti de la *I Novissimi* la *beatnici*. Peste tot aceleaşi formule-cheie : „esenţă", „puritate", „esenţă originară", „originaria natura", „primitiv", „spontan", „elementar", „esenţa expresiei primare", pe care o predica la noi şi *Integral*, aceeaşi tehnică a „reconstrucţiei" realităţii, refacere ideală a momentului genetic, reînceperii, veşnicei reîntoarceri la formele pure, implicit permanente, eterne.[77] Avangarda re-

valorizează esența și permanența. Sensul său este restituția, regenerarea, reîmprospătarea, ieșirea din „istorie" și reintrarea în primordial și incoruptibil. Ritmul său „modelează" renașterea ciclică a poeziei din cenușa marilor incendii iconoclaste.

Cîntărind bine cuvintele, se poate spune că purismul avangardei reprezintă o experiență literară absolută, o formă de *paroxism* și *exasperare* a purității, tradusă și în limbaj programatic : *suprematism, ultraism* etc., sinonime ale radicalizării absolute. „Noi trăim deja în absolut", declară manifestul futurist. „Dada s-a născut dintr-o necesitate morală, dintr-o voință implacabilă de a atinge un absolut moral..." *Manifestul Dada* din 1918 exaltă „strălucirile supreme ale artei absolute" [78]. Împinsă la aceste limite, avangardei nu i se deschid decît două perspective : „mistica" și „sinuciderea", metode deopotrivă de practicate. Cea dintîi duce la contemplativitate, spiritualizare, iraționalism total ; a doua, la autodesființare.

Manifestul artei abstracte se intitulează *Über das Geistige in der Kunst* (1912), de Kandinsky. Pentru acest pictor, „cuvîntul este un sunet intern". În expresionism se va vorbi mereu de „revelație", de „viziune internă", ca și în suprarealism, de altfel. Kerouac derivă noțiunea de *beat* din „beatitudine", alții o pun în legătură cu „beatificarea". Caracterul parțial „mistic" al mișcării este, oricum, indiscutabil. Se vorbește pînă și de „Crist-ca-beatnic în sandale și cu barbă". Transcendența, iluminația extatică (inclusiv prin droguri, halucinogene), „nebunia", ca forme supreme de inspirație, au aceeași explicație ultimă. Poetul devine un rapsod vizionar, un profet exaltat, cultivînd „demența" ca metodă poetică, instrument de cunoaștere și stil de viață. Un gen de „franciscanism" modern, prin urmare, în care extazul se confundă cu „simplitatea" de spirit. Înțelegem acum, poate, mai bine, întregul sens al „idiotului" dadaist, al „delirului oniric" suprarealist, al artei „paranoice" și al altor forme de alienare mentală prizate de avangardă, pînă la teoria „viziunii schizomorfe" a unor *novissimi*. În forme excesive, voit scandaloase, ni se propun de fapt diferite formule de iraționalizare totală a experienței poetice, teoria „absurdului" ca formulă de inocență și purificare, eliberarea creatoare de intelectualism și logică. [79] Scoase din contextul lor real, aceste idei riscă să treacă drept mari și vinovate extravaganțe. Numai vi-

ziunea de sinteză poate integra și înțelege în mod obiectiv fenomenul avangardei.

4. În ce măsură acest program determină un *stil* și o *tehnică literară* specific avangardistă, iată una din problemele cele mai complicate, dat fiind faptul că spiritul mișcării tinde spre negarea oricărui stil, tehnici, organizări și formalizări tradiționale. Notele vor fi, toate, predominant negative. Cu observația că direcțiile negației avangardiste, prin însuși sensul lor critic, liberator, devin — în actul desfășurării și, deci, al realizării — intrinsec pozitive. În literatura de avangardă negația devine implicit și involuntar pozitivă. Să spunem, așadar, cu o formulă foarte generală, că avangarda este literatura contestației constructive, a negației care se afirmă și se afirmă prin ea însăși.

a) Dovada cea mai evidentă (și elementară) este caracterul „critic", împins pînă la farsă, bufonerie, grotesc și parodie al literaturii de avangardă. Nota sa pare a fi absurdul burlesc, humorul care bate în „negru", sarcasmul feroce. Literatura de avangardă este prin definiție inconformistă, incomodă, iritantă. Și totuși nu se poate nega coerența și construcția textelor, care par — din punctul de vedere al structurii interne — adevărate simboluri și parabole ale spiritului malign și inconfortabil. [80].

b) Privind mai în adîncime, descoperim o serie succesivă de deconectări și eliberări tot mai radicale. De ficțiune, dar și de realitate, în primul rînd. Este notoriu că avangarda neagă literatura de simplă fantezie, căreia îi opune ipoteza poeziei neutre, obiective, sau a subiectivității total absorbite în obiect. Dar, în același timp, avangarda tinde să purifice și să depășească orice obiectivitate, fie printr-o indiferență totală pentru conținut, fie prin cultivarea nonobiectivului și abstractului. De la reprezentare, la nonreprezentare ; de la figurativ, la nonfigurativ ; de la limbaj, la tăcere etc. [81]

c) Tot atît de însemnată este și tendința de eliberare continuă a expresiei, formelor și compoziției. Simboliștii, se știe, țineau la versul lor „liber" ca la o mare descoperire. Aceeași afecțiune paternă o regăsim și la futuriști, la Marinetti, herald al „versului liber futurist", al „cuvintelor în libertate". Al său *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (1910), foarte minuțios în instrucțiuni și detalii, citit azi, pare mai curînd un

document melancolic, de o cvasi-pedanterie *à rebours*. *Révolution typographique et orthographie libre expressive*, citit *după* manifestele dadaiste, pare un text de-a dreptul cuminte. Pentru a nu mai aminti de macedonskianul : „Îmi rîd de ritm / și de orice reguli îmi rîd", din *Hinov* (1880). În domeniul tehnicii compoziției, dislocarea unității și principiilor tradiționale este, poate, și mai radicală. Apar procedee total noi : dicteul automatic, montajul, colajul, tehnica „reportajului", procedeele asociației libere, spontane.[82] Este limpede că estetica tradițională a construcției literare cunoaște, prin inițiativele și inovațiile avangardei, criza cea mai puternică din întreaga sa istorie.

d) Dar adevărata „revoluție" tinde să se producă la nivelul și în interiorul limbajului, atacat — în special de ultima avangardă — cu toată furia. Raționamentul este acesta, pe linia minimului efort posibil : deoarece edificiul vechii societăți nu poate fi încă aruncat în aer, întreg efortul subversiv urmează a fi îndreptat împotriva „instituției" limbajului tradițional, care-l consacră, îl apără, îl propagă. Contestînd limbajul tradițional, avangarda ar face, în realitate, un act de opoziție politică, de rezistență la opresiune, metodă de a reactiva din interior o situație revoluționară blocată. Astfel de teorii circulă, în perioada actuală, în special printre *I Novissimi* italieni și adepții grupului *Tel Quel* francez (animator Philippe Sollers[83]), anticipate, cu sau fără finalitate socială precisă, de *toate* rebeliunile anterioare împotriva formelor stabile, convenționale, ale expresiei, începînd cu sfidările cele mai inocente : cultivarea limbajului trivial, argotic, neliterar, „tehnologic" etc., opus expresiei „distinse", conservatoare, a claselor dominante.

Marii patroni ai acestei atitudini sînt, fără îndoială, dadaiștii, care întreprind primul atac bine organizat împotriva sistemului și legilor lingvistice, distrugerea brutală a logicii și sintaxei, desființarea — dacă se poate — a mecanismului însuși al limbajului. În acest sens merg toate încercările ulterioare de dereglare și autonomizare a raporturilor dintre semnificat și semnificant, de degradare arbitrară, a semnificațiilor sau — direcție care se dovedește neașteptat de fecundă — de stimulare și explorare a semnificațiilor multiple, deschise. Însă obiectivul final nu este acesta, ci suprimarea efectivă a semnificației, textul fără sens, care nu trebuie să spună nimic.[84] Dilemă și imposibilitate teribilă, utopică. Dislocarea și dinamizarea lim-

bajului tradiţional este, cum s-a şi dovedit, posibilă. Dar suprimarea lui totală, autodistrugerea, nu. Deoarece avangarda, prin însuşi faptul că foloseşte semne lingvistice, este condamnată să semnifice în continuare *ceva*. Nu poţi să întrebuinţezi cuvinte şi să le suprimi în acelaşi timp semnificaţiile, *oricare* ar fi acestea. Tot ce rămîne de făcut este propunerea, în continuare, a mereu altor semnificaţii, sau renunţarea totală la ele cu preţul *tăcerii*. Ieşirea din impas este găsită în diferite forme de poezie „letristă", „concretă", combinaţii de litere (uneori şi de imagini), care nu vor să spună nimic. Cîteva rînduri („versuri") de litere: *hhh*, *sss* sau *vvv* sînt, efectiv, asimbolice. Dar imediat ce apare un singur cuvînt, o noţiune, un titlu oarecare, mecanismul semantic începe să funcţioneze. Situaţia acestui tip de avangardă este deci fără ieşire. Cînd vrea să fie integral consecventă cu sine, ea se dovedeşte imposibilă. Adevărată „tragedie" a avangardei literare, legată de damnaţia simbolului verbal. Sau, poate mai bine spus, „ironie": voind să saboteze limbajul, tocmai limbajul sabotează, în cele din urmă, avangarda...

V. Că avangarda este în acelaşi timp inevitabilă şi imposibilă, o dovedeşte şi *ciclul* său *interior*, „biografia" sa ideală, care parcurge o serie de faze tipice, în cerc închis. După momentul de *ruptură* şi *anticipare*, cu toate acţiunile şi metodele implicate (propagandă, mesianism, teoretizare etc.), avangarda tinde, din instinct de conservare, spre stabilizare, fixare într-o formulă. Or, întreaga sa condiţie „revoluţionară" refuză tocmai această imobilizare, echivalentă cu stagnarea şi repetiţia unui singur tip de negaţie.

1. Principiul inerţiei, faptul nu trebuie uitat, are profunde cauze psihologice. Avangarda înfloreşte în medii restrînse, predispuse spre *dogmatism* cu tendinţe de *psihologie sectară*. Mesajul său, conceput şi trăit la mod absolut, împinge la exacerbare şi intoleranţă. „Ţin să trec drept un fanatic", lămureşte André Breton, şi intransigenţa întregii sale vieţi o confirmă. Există o conştiinţă de grup închis, o solidaritate tipic avangardistă, care izolează şi exaltă conştiinţele, pînă la limita celei mai implacabile intoleranţe. Puritatea noii doctrine trebuie apărată cu orice preţ de profani, intruşi, nechemaţi. Acelaşi Breton preconizează chiar un anume esoterism („l'occultation profonde, véritable du surréalisme"), sustras contactelor impure. De unde un adevărat rigorism de şef de sectă, gata

oricînd să-şi excomunice nu numai adversarii, dar şi partizanii indocili, individualişti, cu tendinţe legitime de emancipare. Cît priveşte pe dizidenţi, ei sînt denunţaţi fără milă, într-un stil care trădează exasperarea şi, în ultimă analiză, „fixarea", voinţa disciplinei fanatice. „Fidelitate", „angajament", „refuz al compromisului", „dispreţ al riscului", acestea sînt noţiuni care revin mereu la André Breton. Uneori, el pare a fi un adevărat posedat al regulamentului interior, cazon, venind cu cereri exorbitante, precum cenzura şi controlul tuturor publicaţiilor suprarealiste, sau a convocării... poliţiei, solicitată să interzică o reprezentaţie a unor ex-prieteni. Rezoluţiile, comunicatele interioare, excluderile zgomotoase şi solemne, epuraţiile periodice (de cea mai pură esenţă „politică") ţin de aceeaşi mentalitate exclusivistă, regăsită cu intensităţi diferite în mai toate mişcările de avangardă. [85] Faptul trebuie reţinut şi subliniat, întrucît constituie un simptom de anchiloză, premisa descompunerii inevitabile.

2. Avangarda nu poate nici să se „dogmatizeze", nici să „blocheze" mişcarea de „ruptură", deoarece ea este determinată, prin însuşi mecanismul său de negaţie, să se anuleze în serie continuă. Ea nu constituie decît o etapă provizorie, în drum spre o altă etapă, un „început" absolut, reluat de la capăt : „Naşterea, creşterea, moartea — scrie cu profunzime futuristul Boccioni — iată fatalitatea care ne conduce. A nu mărşălui spre definitiv este a te refuza evoluţiei, morţii. Totul se îndreaptă spre catastrofă. Trebuie, deci, *să avem curajul de a ne depăşi pînă la moarte* (s.n.), iar entuziasmul, fervoarea, intensitatea, extazul sînt toate aspiraţii spre perfecţiune, adică spre consumare." În planul strict estetic, orice mutaţie avangardistă este produsul inevitabil al logicii creaţiei, a cărei spontaneitate şi fecunditate presupun în mod obligator — ca să ne exprimăm astfel — *un nou veşnic mai nou*, o depăşire continuă, tranzitorie, în mişcare neîntreruptă. Iată de ce orice avangardă vede izbucnind cu mare neplăcere, cînd la „stînga", cînd la „dreapta" sa, o nouă avangardă heterodoxă, cu care trebuie să intre în conflict. De această situaţie nu este „vinovat" nimeni. Avangardismul este cronic, succesiv, sau nu există. De aceea, nu trebuie văzut în antagonismele interne ale avangardei doar veleităţi strict personale şi orientări extraliterare divergente. Orice program de tip avangardist presupune un contraprogram,

un salt înainte, o „negație" esențială. Din care cauză, iarăși, este fără sens a ne întreba dacă o nouă avangardă mai poate fi sau nu posibilă...

În realitate, *avangarda este totdeauna posibilă*. Avangarda, în înțelesul de mai sus, este permanentă, eternă, integrată în fluxul devenirii. Oricînd va exista o nouă avangardă, o *anume* formă de avangardă, cu neputință de prevăzut de pe acum, fie și cu cea mai vagă aproximație, întrucît esența sa este prin definiție irepetabilă. Unicitatea creației artistice desfide orice prognoză. Varietatea sa este și rămîne incalculabilă. De unde, alte două noi concluzii : a) dificultatea tentativelor de a prescrie avangardei „cum să fie", în ce direcție să evolueze ; b) perimarea involuntară a oricărei modalități avangardiste, fie cît de înaintate. Sîntem convinși că „avangardiștii" secolelor viitoare vor privi drept „fosile" pe letriști, pe adepții lui *op-art*, ai lui *yes-art*. Așa cum aceștia surîd azi cînd aud nu numai de Racine, dar și de simboliști, și chiar de suprarealiști. Într-atît este de adevărat că, în istoria literară cel puțin, „ereticii" de azi sînt în mod inevitabil „clasicii" de mîine.

Constatările acestea nu sînt simple speculații. Istoria mișcărilor de avangardă le confirmă punct cu punct. Caracteristice sînt în special confesiunile lui André Breton, spirit introspectiv, de mare onestitate. Întreg programul său este sfîșiat de sus pînă jos de contradicțiile cele mai grave, scrutate cu luciditate. De cîteva am amintit. Esențială, literar vorbind, rămîne însă imposibilitatea concilierii stagnării și creației, a elaborării unui minim de conduite normative și a le păstra necorupte, intacte, în ciuda logicii negativiste suprarealiste. În timp ce Breton refuză orice „poncif suprarealist", orice soluții definitive, revendicînd pentru suprarealismul actual doar vîrsta unei „perioade de preparative", cu aceeași ingenuitate el declară : „viitoarele tehnici suprarealiste nu mă interesează". Cînd greșea ? Nici în prima, nici în a doua ipoteză. În prima, el gîndea ca „creator" ; în a doua ca „șef de școală", preocupat de disciplina propriilor tehnici și manifeste actuale... Cele două atitudini sînt ireconciliabile. Citit atent, surprindem și la Tristan Tzara aceeași dilemă insolubilă : „Mențin toate convențiile. A le suprima înseamnă a face altele noi, ceea ce ne-ar complica viața..." Dada este „contra și pentru unitate și hotărît contra viitorului" [86]. Mai limpede nici că se poate.

3. Cine urmărește fără prejudecăți istoria curentelor de avangardă nu poate să nu rețină și o altă urmare directă a fenomenului : *vocația avangardei este negarea avangardelor anterioare,* printr-o adevărată „negare a negației", lege dialectică pe care André Breton chiar o invocă. Destinul, mereu solitar și ingrat al avangardei, este de a fi abandonată cu regularitate, în favoarea unei noi avangarde, celei mai noi avangarde. Degradarea începută în cenaclu se încheie zgomotos în arena publică, *extra muros.* Care este *ultima* avangardă ? Greu de spus ! Totdeauna vor exista alți *I Novissimi,* un neodadaism, un neosuprarealism, dar și un neorealism, care poate depăși orice... neoavangardism. Putem însă fi siguri că ei vor debuta printr-o hecatombă, prin același masacru al confraților, denunțați în mod obligator ca perimați, inactuali, academizați. Una din tendințele avangardiste cele mai agresive constă tocmai în adoptarea acestei optici tipice : istoria începe cu „noi". „Noi" sîntem sau am fost unica forță vie a epocii, teorie greșită care circulă și la unii avangardiști români. Nimeni n-ar recunoaște în ruptul capului că romanticii, naturaliștii, simboliștii, esteții etc. au fost și ei, la timpul lor și în felul lor, la fel de „avangardiști", că literatura înaintează prin momente succesive, mai mult sau mai puțin radicale. Foarte „metafizicieni" sub acest raport, avangardiștii se închid în propria lor secvență istorică, din care fac un absolut izolat, intangibil. De unde și ivirea fanatismelor semnalate.

Din care cauză, avangarda autentică nu poate fi decît ireductibilă. Ea se agită patetic, are febra nestinsă a cunoașterii, rupe cu violență pentru a pătrunde dincolo de aparențe și convenții, caută, presimte — este ceva „faustic" în spiritul avangardei, fenomen specific european —, are intuiția imperioasă a viitorului, tinde spontan să depășească toate ideile și condițiile date (spirituale, culturale, sociale, literare), oriunde această necesitate se face simțită. La un recent congres C.O.M.E.S., J.-P. Sartre subliniază tocmai acest gest reflex al avangardei „de dépasser son conditionnement" în perpetuitate. A devenit o banalitate a spune că avangarda vine totdeauna „prea devreme", că este „în avans" față de timpul său. Și totuși acesta, și nu altul, este curatul adevăr, pe care Jean Cocteau îl formulează cu spirit : „Cînd o operă pare a fi înaintată față de epocă, înseamnă că epoca este în întîrziere față de ea".

Cîteva scurte indicații vin să ilustreze tocmai aceste realități : „decadenții francezi" ironizează și parodiază pe parnasieni. Futuriștii denunță pe Carducci, pe D'Annunzio, „muzeul" cubist. *Manifestul Dada* din 1918 declară în același stil : „Ne-am săturat de academiile cubiste și futuriste". Suprarealiștii văd în dadaism „cea mai mare confuziune" posibilă, urmată de o categorică desolidarizare, pentru a nu mai aminti de disprețul pentru precursorii imediați, de „bătrînul cabotin Cézanne" etc. Istoria le întoarce poliță, căci la o anchetă a revistei *Arts* (1965), mai toți participanții văd în suprarealism un... „obstacol pe care trebuie să-l depășească orice mișcare de avangardă". Iar cineva trage concluzia deloc paradoxală : „Cuvîntul avangardă a devenit de mult timp expresia ariergardei". *Sic transit gloria mundi.* Firește că avangardiștii români repetă același gest. De pildă, *Integral* trimite la plimbare pe dadaiști, pe care-i bate superior pe umăr. Pentru Ilarie Voronca „suprarealismul nu răspunde ritmului vremei". Și asta cînd ? La 1 martie 1925. La rîndul său, *Unu* se lansează într-un adevărat rechizitoriu împotriva revistei *Contimporanul,* acuzat de cea mai „dubioasă flagrantă atitudine". Redacția se pregătește să mănînce... *Coliva lui Moș Vinea.* [87]

4. N-are sens a atribui avatarurile suprarealismului și ale altor avangardisme numai temperamentului diferiților „șefi" și „papi" de penumbră. Adevărul este că orice avangardă cade victimă propriei sale dialectici interioare, care o împinge la fracționare, *pulverizare* și în cele din urmă la anihilare. Mișcările de avangardă mor toate, în cele din urmă, de moarte naturală. Ele se nasc, cresc și sucombă, înscriind curba eternă a curentelor literare, în forme doar mai precipitate, spectaculoase, efervescente. Există o caducitate interioară a avangardei, produsă de scindări, ramificări, disocieri inevitabile. Oricînd există riscul „superavangardei", al elitei privilegiate, ruptă intempestiv de restul trupei avangardei, lăsată subit în urmă. Fenomenul, firește, nu scapă lui André Breton, de-a lungul agitatei sale activități literare, pentru a nu mai aminti de militanții ce au abandonat deschis suprarealismul. Poetul francez vorbește de anume legi de fluctuație, de „hărțuieli caracteristice", de o „serie întreagă de slăbiciuni, zigzaguri și defecțiuni", de „aspectul greșit al unor presupuneri ale mele", observații pătrunzătoare, de reamintit, întrucît țin de esența însăși a avangardei.

Norma sa organică este carența, heterogenia, mișcarea centrifugă, fracționarea în momente istorice individuale.

Totul pleacă din vocația absolutistă, vizionară, a acestor curente. Ele sînt eminamente radicale. Vor „tot" sau „nimic". Răsturnările preconizate sînt nietzscheene, nihiliste, la antipodul ordinii existente, reconstituită utopic. Dar acest elan distructiv se lovește inevitabil de rezistența materiei, care obligă la cedări, compromisuri, adaptări de ordin practic. De unde o relativizare inevitabilă a fenomenelor de avangardă, cu atît mai mult cu cît ele nu-și prescriu numai obiective pur literare. Iar această relativizare taie nervul ofensivei, o frînează, o derutează, începe să-i schimbe sensul și direcția. Marile dileme suprarealiste, care macină chiar din primii ani mișcarea, n-au altă origine. Suprarealiștii trebuie să fie simpli „literați" sau „revoluționari" ? Revoluționari ai spiritului sau ai politicii ? Independenți sau disciplinați ? Oameni ai „teoriei" sau ai „practicii"? Ai consecvenței sau ai inconsecvenței ? Etc.

Dadaismul trece prin dileme analoge, poate mai consecvent rezolvate, în sensul că, atunci cînd evenimentele obligă la opțiuni definitive, fideli spiritului mișcării, dadaiștii se lasă absorbiți sau pulverizați, după o rezistență minimă. Într-o *Oraison funèbre*, din 1922, Tristan Tzara declară : „Dada este o stare de spirit. De aceea ea se transformă după popoare și evenimente." [88] De altfel, mișcarea dispare curînd ca entitate autonomă, participanții lansîndu-se pe traiectorii proprii. Spectacolul „divorțurilor" periodice ține de ritualul specific avangardei, verificat din plin și la noi. Revistele își schimbă conducerea, grupările își aruncă anatema, trei suprarealiști puriști duelează la sînge cu doi suprarealiști deviaționiști etc. La suprafață, toată această convulsie de capă și spadă pare de-a dreptul anecdotică. În interior, acționează „legea" fundamentală a oricărei avangarde și, în definitiv, a oricărui fenomen literar : contradicția interioară.

5. Destrămarea interioară urmează îndeaproape unui proces normal de *îmbătrînire*. Ca orice „vedetă", avangarda se uzează repede, capătă riduri, se „fanează". Dacă polemicile și luptele intestine corespund perioadei de maximă virilitate, consumată în excese, de la un timp avangarda începe să dea semne evidente de uzură, oboseală, devitalizare. Intervine atunci o

anume selecție naturală a avangardelor : cele mai viguroase aruncă pur și simplu „la coș" formulele perimate. De acest „darwinism" își dădeau seama și futuriștii. Multe avangarde dispar prin renunțare, prin abandonare, spectacol destul de melancolic. Să citești pe fugosul, teribilul André Breton, adnotînd (în 1946) cel de-al doilea manifest, este aproape penibil : „Timpul s-a însărcinat pentru mine să-și tocească unghiile polemice" ! Sau să constați că Gellu Naum, cel din *Critica mizeriei,* se consacră din abundență literaturii pentru... copii, ceea ce, din punct de vedere strict suprarealist, este de-a dreptul scandalos ! Dar autorul are cel puțin curajul să declare că vechiul său crez, în numele căruia profera criticilor amabilități, a fost „depășit". Însă cel mai grav simptom de senilizare rămîne tipizarea, automatizarea rebeliunii, inconformismul eșuat în rutină. De la o anume etapă înainte, avangarda produce tot mai multe poncife și locuri comune, după o serie de „canoane" bine precizate. Încă un pas, și ea se preface în „stil", fenomen surprins cu acuitate de un mare actor și spectator al avangardismului european, Aragon.[89] Iar fixarea într-un stil înseamnă moartea dicteului automatic autentic suprarealist, tipizarea absurdului dadaist etc. De la universalitatea acestei legi estetice avangarda nu se poate sustrage. Și apoi acțiunea inovatoare a literaturii de avangardă este frînată și limitată prin însăși condiția limbajului ; ea folosește un limbaj dat, preconstituit. Avangarda nu poate inventa integral acest instrument obligator de expresie.

6. Lovitura de grație vine însă din partea *fatalității autonegației,* a imposibilității avangardei de a supraviețui propriei sale formule de „ruptură". Avangarda trebuie să-și modifice mereu unghiul și sistemul de negație, să nege mereu *altfel,* să refuze orice conformism al anticonformismului. Automatizarea și imobilizarea într-o astfel de atitudine echivalează cu anularea esenței avangardei, care exclude orice modelare, programare și dogmatizare a negației. Avangarda trebuie să întrerupă o tradiție, inclusiv propriul său început de „tradiție", pentru a nu deveni „stil" sau inerție. Din care cauză, avangarda pierde, după afirmare și „victorie", orice sens. Nu-i mai rămîne decît să se autodizolve. Ea este condamnată să dispară, să se autoanuleze, pentru a face loc *altei* avangarde, sacrificiu echivalent cu o eternă renaștere. Argument în plus — și hotă-

rîtor — de a sublinia imposibilitatea fundamentală a avangardei, de a n-o recunoaște altfel decît ca o simplă tendință și metodă radicală de contestare. Sinuciderea efectivă a atîtor pictori și poeți avangardiști constituie simbolul tragic al acestui destin al autodistrugerii. Trăirea sa este atît de arzătoare și absolută, încît „actul" avangardist suprem devine, prin incandescență, neantul, nimicul, dispariția totală. Prezența avangardei se transformă într-o iremediabilă și definitivă absență.

Singura mișcare care a înțeles pe deplin această logică interioară este, fără îndoială, dadaismul. Oficializîndu-și dispariția, el trage cu luciditate ultima consecință : „Adevărații dada sînt contra *Dada*" ; „Dada este contra viitorului. Dada este moartă." : „În realitate, adevărații dada s-au separat totdeauna de *Dada*". Punctul pe *i* îl pune Tzara, într-o *Conférence sur dada* (1922) : „O altă caracteristică a mișcării dadaiste este separarea continuă de prietenii noștri. Ne separăm, demisionăm. Primul care și-a dat demisia din mișcarea *Dada* am fost eu." Procesul merită să fie urmărit, deoarece el confirmă, încă o dată, una din „legile" de bază ale avangardismului : mișcările de acest tip tind să se structureze, să se organizeze, să îmbrace forme stabile, să se transforme în corp constituit. Și ca atare, să asculte de propriul lor instinct de conservare, netolerînd revoluția în incintă, inovarea, dezagregarea care, în același timp, le instituie și le legitimează. Un text puțin cunoscut : *Marchez au pas, Tristan Tzara parle à „Integral"* (1927) dezvăluie tocmai această psihologie : „Eu însumi am ucis *Dada*, în mod voluntar, deoarece am constatat că o stare de libertate individuală devenise în cele din urmă o stare colectivă..." Deci generalizată, predispusă spre rutină și conformism. Adică exact ceea ce avangarda trebuie să refuze. Gest demonstrativ, de o incontestabilă consecvență : la o expoziție *Dada*, apare o „sculptură" de Max Ernst și, lîngă ea, legată cu lanț, o... secure. Publicul este invitat să pună mîna pe secure și să distrugă „opera". Dovezi în acest sens apar mereu. La un moment dat, André Breton constată că a devenit străin de primul său manifest. Între autor și text s-a interpus, între timp, un hiatus adînc și irecuperabil. Kerouac încearcă, la fel, senzația autodezgustului. Negarea de sine nu-l mai satisface. De unde autodenunțarea finală a anarhiei *Beat*, sub iscălitura propriului inițiator. Astfel de fenomene întîlnim și în avangardismul românesc. Într-o *Pro-*

fesie de credință pentru grupul Alge, Geo Bogza se pronunță în același sens, împotriva „standardizării". Sinuciderea revistei *Unu* este anunțată în termeni identici : „*Unu* e la ușa anului șase. Și pentru ca să rămînă tînăr, *îl asasinăm* azi, înainte de a începe școala primară." [90]

7. Situație surprinzătoare, dar nu inexplicabilă. Negația avangardei, oricît de radicală i-ar fi voința de distrugere, intră în „cercul vicios" al *reconstrucției involuntare,* cvasi-automate. Avangarda se reface singură, ea se reconstituie periodic în interiorul circuitului său latent. Voind să întrerupă, să refuze cu brutalitate, avangarda sfîrșește prin a continua, a pune altceva în loc : un program și uneori chiar o „estetică", o metodă de creație și lectură, o formulă de reconstrucție a realității, într-un nou tip de operă, care include o nouă viziune despre lume. Orice negație implică o afirmație. Distrugerea precede și continuă actul creației, finalitatea oricărui *adevărat* scriitor, „clasic" sau de „avangardă" : „În ceea ce privește învinuirea de a fi un destructor — declară și Apollinaire — o resping în mod formal, căci niciodată n-am distrus, ci dimpotrivă am încercat să construiesc. ...Nu m-am înfățișat niciodată în postură de destructor, ci de constructor." Faptul că unul din cele mai active curente de avangardă se intitulează *constructivism* nu poate fi o întîmplare. În orice caz, cuvîntul nu are o rezonanță goală, ci de rezistență net antidadaistă, de refuz categoric al negației pure. Construcție a unei „realități" autonome, da ; negare a oricărui tip de reconstrucție imaginară a realității, nu ! Implicațiile sociale ale constructivismului corectează același negativism absolut. Jocul acesta al echivalențelor necesare depășește însă limitele „constructivismului" istoric (al doilea deceniu al secolului nostru). Ideea reconstrucției limbajului stă chiar în centrul avangardei literare moderne. Preocuparea insistentă este de a găsi o metodă și un nucleu, în jurul căruia să se reconstituie dezintegrarea și nebuloasa expresiei. Poezia și teatrul care se fac sub ochii noștri, *action-poetry* și *action-theatre,* preocupările de genul *work in progress,* anume forme de artă „aleatorie" confirmă aceeași tendință. Natura are oroare de vid și creația literară de neant. La capătul oricărui proces de dezagregare surprindem cicatrizarea, refacerea inevitabilă a țesuturilor. Constructivismul românesc dezvăluie o adevărată voință de sinteză modernă și *Manifestul activist către tinerime*

(1924) constată că : „România se construește azi". *Integral* declară un an mai tîrziu : „Noi : sintetizăm voința vieții dintotdeauna, de pretutindeni și eforturile tuturor experiențelor moderne. Cufundați în colectivitate, îi creăm stilul după instinctele pe care de-abia și le bănuiește." [91]

8. Relativă, predominant teoretică, se dovedește — la o privire atentă — și realitatea „rupturii". Avangarda nu pleacă niciodată de la punctul zero. *Continuitatea*, pe un plan sau altul, a *tradiției* și literaturii, nu este întreruptă în mod radical în nici o ipoteză. Avangarda se înscrie într-o succesiune, preia și transmite, constituind doar un moment violent dintr-o lungă traiectorie. Orice reacțiune programatică și polemică împotriva unei situații literare anterioare, blocate și dogmatizate, — cazul barocului [92], clasicismului, romantismului — formează o ipostază istoric diferențiată a spiritului avangardist, o constantă a artei și literaturii, cu caracter de mutație și excepție. Cînd avangarda modernă dă dovadă de luciditate și putere de introspecție, exponenții săi nu pot să nu recunoască ideea de „tradiție". Ba chiar surprinde insistența cu care ei o teoretizează, dintr-un fel de spaimă metafizică, a golului absolut, a suspendării în vid. Apollinaire încearcă „să reînnoade — în *Les Mamelles de Tirésias !* — o tradiție neglijată". Tristan Tzara afirmă despre artiștii moderni că : „Ei continuă tradiția trecutului și evoluția îi împinge cu încetul, ca un șarpe, spre consecințele interioare, directe, dincolo de suprafețe și de realitate", spre esență. Și Eugen Ionescu observă că întreg teatrul modern „se integrează, în cele din urmă, în tradiția teatrală, ceea ce trebuie să se întîmple oricărei avangarde..." La *Integral* se vorbește în mod curent de „tradiție", în dublul sens al sincronizării cu ritmul istoriei și al „continuității în timp" al materialului poetic. [93] Se pune doar întrebarea : care sînt cauzele acestei aparent stranii involuții ?

Avangarda, cum știm, aspiră la puritate și inocență, sensul său este regenerarea, reîntoarcerea la autentic, spontan și natural, la primordial. Marea sa nostalgie este a „paradisului pierdut". De unde întreaga obsesie a „primitivului" și „barbariei", care urcă prin Rimbaud și Gauguin, la izvoarele exotismului european : sculpturile egiptene, negre și oceanice, evocate încă de Apollinaire, „tradiția artei negre, egiptene, bizantine, gotice", opusă de Tristan Tzara „sensibilității atavice moștenită

de la detestabila epocă de după *Quattrocento*". André Breton colecționează sculptură neagră, descoperă magia mexicană, pe suprarealistul „sălbatic", martinichezul Aimé Césaire etc. De „reîntoarcerea la izvoare", în sensul „alăturării unei tradiții vii, dincolo de tradiționalismul sclerozat", vorbește și Eugen Ionescu. Toate aceste atitudini, de tipul *reculer pour mieux sauter*, trec și în avangardismul românesc, unde se face teoria că : „Arta copiilor, arta populară, arta psihopaților, a popoarelor primitive sînt artele cele mai vii, cele mai expresive, fiind din adîncimi organice, fără cultura frumosului" (Marcel Iancu). Simplificarea procedeelor este pusă în legătură cu „economia formelor primitive (toate artele populare, olăria și țesăturile românești etc.)". S-a putut vorbi, în același sens, de un „dadaism juvenil", de un „dadaism poporan" etc. [94]

Aceeași colaborare între avangardă și ideea de tradiție pe planul genealogiilor, al precursorilor (reali sau inventați), al reintegrării retrospective în toate actele de inconformism, revoltă și inovație ale istoriei literare. „Cel dintîi lucru la care aspiră un curent nou ce luptă împotriva tradiției — observă și Lucian Blaga — este de a-și crea o tradiție." Or, acest fapt nu este posibil fără certitudinea paternității, legitimității actului de naștere, a documentelor precise de stare civilă. De unde cea mai mare pasiune pentru reactualizarea precursorilor la : simboliști (Baudelaire, Vigny, Shakespeare etc.), futuriști (Dante, Poe etc.), dadaiști (Sade, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, romanul negru), suprarealiști (primul manifest vine cu o listă impunătoare, de la Young și Swift, la Mallarmé și, mai ales, Lautréamont, singurul care se salvează după masacrul general din manifestul al doilea), adepții „noului roman" : „Departe de a face *tabula rasa* din tot trecutul — spune Robbe-Grillet —, cel mai ușor ne-a fost tocmai să ne punem de acord asupra numelor precursorilor noștri, iar unica noastră ambiție e să fim continuatorii lor" : Flaubert, Dostoievski, Proust, Kafka, Joyce, Faulkner, Beckett... O galerie de precursori apare și în publicațiile avangardismului român : Urmuz, Brâncuși, Arghezi, Tzara și, bineînțeles, mai toate autoritățile străine, de la Baudelaire, Shaw, Whitman (dar listele variază destul de eclectic). [95]

Se practică, în sfîrșit, și un anumit „colaj" tradiționalisto-avangardist, chiar prin intermediul acestor precursori supuși unei acțiuni de „recuperare" (*repêchage*). Brecht declară că

pune la contribuție „toate mijloacele, vechi și noi, experimentate și neexperimentate". *I Novissimi* folosesc în mod curent citate în diferite limbi, inclusiv clasice (Sanguineti este revelator în această privință). Poeții de genul *Beat* (Gregory Corso) scriu poezii cu titlul : *Uccello, Botticelli's Spring, D. Scarlatti.* [96] Avangarda are deci „clasicii", citatele și pergamentele sale, prevăzute cu multe sigilii, precum diplomele medievale. Încă un bun exemplu de „răzbunare" subtilă a istoriei și tradiției. Ea nu acceptă să fie ignorată, chiar atunci cînd se lasă — distant și ironic — atacată și bagatelizată.

VI. *Ciclul social* al avangardei se închide în același punct terminus al „clasicizării", în speță : recuperarea și integrarea în structurile stabile, pe deplin acceptate. Nu este vorba de nici o „trădare", ci de o „îmblînzire" inevitabilă. Asimilarea și sedimentarea țin de esența și mecanismul fundamental al culturii, care nu se poate constitui și perpetua decît prin valori omologate, catalogate. Faptul că avangarda, inițial „subversivă", devine — în condițiile societății occidentale — o adevărată „instituție", printr-o evidentă și confortabilă „îmburghezire", are, fără îndoială, explicația sa. De vreme ce bazele acestei societăți (relațiile de producție) nu sînt atinse, iar liberalismul, real sau formal, îngăduie orice exhibiție, care poate fi conținutul obiectiv al rebeliunii avangardiste, în condițiile date ? Din perspectivă radicală, intransigentă, se vorbește, cu diferite nuanțe polemice, de : „abces de fixare", „diversiune", „catarsis burghez", „defulare", „bufonerie distractivă" întreținută pentru a nu fi luată în serios, o formă de „ridicol" lăsat să se anuleze în propriul său spectacol. Există o întreagă „sociologie" a avangardei, întemeiată tocmai pe astfel de teze. Din perspectivă opusă, conservatoare, avangarda constituie un fenomen literar inițial insolit, a cărui istoricizare parcurge întreaga serie de etape, recunoașteri și consacrări obiective. Între aceste limite, în continuă deplasare, avangarda este supusă unui permanent proces de eroziune : recuperarea continuă a elementelor marginale prinse în jocul selecției sociale și sciziunea la polul opus a elementelor refractare, ireductibile, care refuză „regula jocului", de pe pozițiile avangardismului eteren : rebel, negativist și „futurist" [97]. Dacă această fază este bine ilustrată de întreaga istorie a avangardei, tehnica recuperării avangardei a

început a fi studiată sistematic abia în timpul din urmă. Notăm doar cîteva aspecte, unele destul de savuroase.

Trecem peste fenomenul „muzeului", atît de detestat de futuriști, unde toți... futuriștii figurează — *azi* — în săli speciale, bine amenajate. La *Muzeul de artă modernă* din Paris, recuperarea — pe compartimente — poate fi urmărită cu ghidul în mînă. Două săli, bineînțeles, sînt consacrate... dadaismului. Apar, peste tot, diferite tipuri de galerii de artă și fundații „moderne". Întîmplare cum nu se poate mai picantă : la 6 februarie 1966, primarul orașului Zürich... dezvelește solemn o placă la cabaretul (fost *Voltaire)* de pe Spielgasse nr. 1, unde acum cinci decenii a izbucnit celebra „insurecție" *Dada*. În domeniul literar, scriitorii avangardiști sînt studiați, atent, după cele mai tradiționale metode istorico-filologice. La Sorbona, citadela academismului și pozitivismului, s-a trecut recent (în 1964) o teză impunătoare despre... *Dada à Paris*. Autorul, Michel Sanouillet, pregătește mai multe volume... Un congres C.O.M.E.S., consacrat avangardei, reunește o figurație ilustră. Tot în 1965 are loc în Franța un colocviu „suprarealist", cu o numeroasă participare universitară. De altfel, acesta este și cel mai sigur semn de acceptare : cînd literatura de avangardă începe să fie predată la facultățile de litere. La noi, inițiativa revine lui G. Călinescu, prin al său *Curs de poezie,* ținut la Iași, în primăvara lui 1938.

Ironie (sau răzbunare) a istoriei literare : furibunzii anticlasici avangardiști sfîrșesc prin a fi recunoscuți, la rîndul lor, drept „clasici" — „clasici ai avangardei" ! —, clasați, definiți, etichetați ca atare. „Clasici" sînt de bună seamă, încă de pe acum, André Breton și Tristan Tzara. Necroloagele apărute la moartea „papei suprarealismului" nu mai lasă nici o îndoială. Deci de ce să ne mirăm că Jean Anouilh, de pildă, vede în *Scaunele* lui Eugen Ionescu o lucrare „clasică" ? Se vor întîlni, de altfel, la... Academia Franceză, în 1970, pentru ca firescul să fie complet. Dar „scandalul" aparent nu este acesta, ci revendicarea deschisă a ideii de „clasic" și „clasicitate" în unele medii avangardiste. Încă din 1925, în opoziție cu suprarealismul, Ilarie Voronca cere : „Nu dezagregarea bolnavă, romantică, suprarealistă, ci ordinea-sinteză, ordinea-esență constructivă, clasică, integrală". Iar în altă parte, în cel mai pur spirit Paul Valéry : „Construcția clasică obiectivă (impusă de o or-

dine și constrîngere proprii)". Tot în aceeași perioadă, Mihail Cosma vine cu o profeție : „Cu pași gigantici și siguri, ne îndreptăm către o incandescentă epocă de clasicism". Foarte consecvent cu principiile sale („reîmprospătarea permanentului", „reîntoarcere" și „restituție"), Eugen Ionescu vorbește în mod destul de frecvent de fondul „universal" al avangardei, „care poate fi considerat drept clasic" [98]. Nu este vorba de nici un paradox, ci de cea mai pură circularitate dialectică : negația literară trece în contrarul său, care este afirmarea permanenței.

Situația socială actuală a avangardei occidentale reface aceeași situație : o artă prin definiție a negației, cum este avangarda, devine în cele din urmă o artă a succesului, modei, gustului, academismului, deci a ariergardei. Căci, nu mai încape nici o îndoială, avangarda constituie, în foarte multe medii străine, un spectacol nu numai tolerat, dar organizat și „rentabil". În societatea de consum, avangarda constituie un „produs de consumație" (unii îi spun chiar, o „marfă"), oferită pentru „piață". Lansată în circuitul comercial, arta de avangardă se supune, în mod inevitabil, legii cererii și ofertei, bursei artistice, cotelor de achiziție. André Breton avea mari sarcasme pentru S. Dali, poreclit „Avida dollars". Dar după devize liber convertibile umblă, de fapt, întreaga „avangardă" a lumii. La începutul lui octombrie 1970, la Lugano, în Elveția, am văzut una din cele mai senzaționale expoziții de avangardă : 58 de artiști dintr-o țară din Est expuneau — sub patronajul oficialităților locale — peste 350 de lucrări, multe de prim-ordin.

Vechile publicații avangardiste au fost studiate și sub acest aspect, al recuperării economice. Multe se transformă, din organe de propagandă, în simple foi de informație ; altele încep să publice reclame comerciale plătite după tarif. [99] Grandoare și decadență, compromis melancolic al supraviețuirii...

VII. A scoate din toate aceste constatări cîteva concluzii de ordin general despre valoarea și, mai ales, semnificația literaturii de avangardă devine nu numai posibil, dar și necesar. Cu observația că orice *evaluare globală* a avangardei literare nu se poate produce, în mod legitim și specific, decît în sfera estetică. Avangarda nu se confundă, sub nici o formă, numai prin ea însăși, nici cu activitatea artistică, nici cu valoarea artistică. Avangarda nu constituie o formulă infailibilă, o rețetă de talent sau de originalitate reală. „Dacă scrieți, după

metoda suprarealistă, triste imbecilități — preciza pe bună dreptate Louis Aragon, în *Traité du style* (1928) —, acestea sînt triste imbecilități.“ „Nu există teatru de ariergardă sau de avangardă, — recunoaște și Eugen Ionescu — ci numai teatru bun sau teatru rău.“ Avangarda nu conferă în nici un caz și nimănui brevete de geniu.

1. Precizarea este și necesară, și importantă, mai ales în situația actuală a avangardei. Succesul său, fie de esență pur comercială, publicitară, fie al „redescoperirii“ subite, în diferite zone, unde circulația avangardei fusese anterior întreruptă, produce un dublu fenomen, care trebuie subliniat cu toată vigoarea. Există avangarde spontane, autentice, dar și avangarde simulate, artificiale, profund false. Avangarda nu constituie un program *ad libitum*, ci o stare de fapt și de spirit. Nu poți să-ți propui „să fii de avangardă“, numai fiindcă o anume conjunctură literară poate crea iluzia „modernității“ și a „îndrăznelii“. Mulți avangardiști *reali* nici nu știau că fac „avangardă“, cazul lui Urmuz, de pildă. În orice caz, ei nu cultivau o astfel de etichetă conceptuală, exterioară actului intrinsec de creație. Mimetismul avangardei devine tot mai supărător și în Occident, unde se vorbește foarte insistent de „depășire“, „anacronism“, „perimare“, manifestare pur „retorică“, întrucît „ruptura“ reală a devenit, între timp, fără obiect. Situație cu atît mai paradoxală într-o literatură ca a noastră, unde *toate* pretinsele „avangarde“ actuale nu constituie, în realitate, decît acte de repetiție ale unor revolte anterioare de import, a căror motivare a încetat. Rezultatul, chiar inocent în intenție, este pastișa, formalismul gol. O *nouă* și reală avangardă românească nu poate fi posibilă decît în condiții de originalitate și independență totală, printr-o explozie interioară imprevizibilă și incontrolabilă. Viitorul poate să rezerve multe surprize. Deocamdată, tot ce se poate spune este că spiritul însuși al avangardei refuză imitația, confecția avangardistă după procedee tipizate.[100]

Problema *criticii avangardei* s-a complicat întrucîtva, sub influența unor teze ale lui Georg Lukács, ostile oricărui tip de avangardă, „istoric“ sau „epigonic“. Acuzațiile constante de „antirealism“, „decadentism“, „formalism“, aruncate *în bloc* întregii literaturi care nu continuă linia realismului clasic, tradițional (Gorki, Thomas și Heinrich Mann), aduse și unor artiști

progresiști, socialiști, net antifasciști (Brecht și alții) au primit în cele din urmă rectificarea necesară. Critica marxistă a demonstrat că avangardismul scriitorilor comuniști n-a constituit doar o simplă „eroare de tinerețe" ; că asimilarea noilor procedee formale cu procedeele literaturii decadente este greșită : și că, în general, marxiștii resping nihilismul absolut, ilogismul, iraționalismul total, dar cîtuși de puțin formele de opoziție „complexe" și modalitățile noi de expresie, „eflorescența parabolei", de pildă. Dar toată această controversă, care preocupă insistent nu numai critica maghiară [101], ar necesita dezvoltări speciale, inclusiv în cadrul ideii de libertate a creației (v. *Libertatea*, vol. II). Rămîne pe deplin verificat că „ruptura" avangardistă nu duce, în mod necesar, la adeziunea ideologico-politică și că revolta poeziei în numele transformării vieții continuă să rămînă o frumoasă utopie. Pentru a nu mai aminti că eliberarea de vechea artă și literatură nu le-a făcut implicit să dispară. În muzee și istorii literare, ambele tipuri de creație coexistă. Explicația este simplă.

2. Lautréamont nu „desființează" pe Racine, nici Urmuz pe Eminescu și Arghezi, pentru bunul motiv că operele „clasice" sau „avangardiste", în măsura în care întrunesc condiția artei, nu pot fi decît egale calitativ. Orice creație autentică are vocația clasicității. Dincolo de intenții și programe, ceea ce triumfă în cele din urmă și în orice ipoteză este *realizarea*. Iar *realizarea* estetică nu este posibilă fără un număr de condiții minimale, care țin de esența oricărei structuri artistice. În mod analog, manifestele cele mai incendiare nu pot fi concepute decît într-o anume ordine a ideilor, cu o bună silogistică. Aspect, după știința noastră, nu pus îndeajuns în lumină : la reeditare, André Breton și Tristan Tzara nu numai că vin în note și „avertimente" cu precizări calme, argumentate. Dar cine s-ar aștepta ? La același Tzara întîlnim — nu o dată — principii de-a dreptul... clasicizante. Și asta cînd ? În plin delir anarhic ! Într-o *Note sur l'art nègre* (1917) se face elogiul... „simetriei". Într-o *Note sur la poésie nègre* (1918), se vorbește de „rotunjirea și ordonarea formelor". Într-o *Note sur la poésie* (1919), apar noțiuni ca : „severitate", „necesitate", „ordine". Scriind despre Pierre Reverdy, el omagiază ideea de „organism", „construcție", „compoziție", „precizie". În legătură cu

Hans Arp (1917), Tzara insistă din nou asupra rațiunii estetice a simetriei. De altfel, pictura abstractă include foarte multe elemente simetrice și geometrice. Unul din tablourile cele mai simetrice pe care le cunoaștem este *Les Hommes n'en sauront rien* de Max Ernst, riguros construit pe o linie mediană. Nici suprarealiștii, oricît de onirici ar fi, nu pot ignora anume adevăruri eterne, precum valoarea raportului dintre mișcare și repaos, a ritmului. André Breton face un frumos elogiu al perfecțiunii și regularității cristalului *(L'Amour fou)*. Încă de la faza desprinderii de *Dada* este respinsă „noutatea în sensul cel mai fantezist al cuvîntului" [102]. Iremediabila caducitate și moarte a avangardei provine, în primul rînd, din lipsa „constrîngerii" interioare. Libertatea amorfă, exacerbată, haotică ucide orice lucrare artistică și, implicit, orice avangardă. O anume rigoare și disciplină sînt etern creatoare ; dimpotrivă, spontaneitatea pură împiedică cristalizarea și organizarea artistică, de orice tip și orientare.

La capitolul realizărilor efective, niciodată nu se va putea nega avangardei, mai presus de orice, funcția sa regeneratoare, eficiența antidogmatică, ruperea crustelor artificiale, dinamitarea falselor ierarhii (specifice în bună parte vechii societăți), combaterea prejudecăților literare și extraliterare, tendința de exterminare radicală a poncifelor și banalităților crunt apăsătoare. Într-o atmosferă saturată, îmbîcsit filistină și academizantă, avangarda introduce periodic curente de aer proaspăt, undele sale de higienă estetică și intelectuală, demistificări adesea salutare, chiar dacă saltul peste cal se dovedește frecvent. Fără îndoială că virtuțile avangardei sînt și rămîn predominant negative. Dar acest fapt nu le micșorează însemnătatea, în unele condiții istorice date. Dimpotrivă. Contribuțiile strict pozitive, de ordin literar, cîte se pot reține, sînt și ele însemnate. Stimularea controverselor estetice și lărgirea considerabilă a conceptului de poezie constituie un fapt de primă evidentă. Avangarda înscrie un întreg capitol în istoria principiilor poetice moderne, incită la clarificare, descoperă „idei" și pune „probleme", cu toate că soluția reală este adesea alta, în total sau în parte. Pledoaria sa pentru „noutate" este energică, pasionată, chiar dacă nu totdeauna eficientă. Elogiul inovației culminează cu o adevărată rebeliune și declarație de drepturi a originalității literare. Rezultatele, încă o dată spus, rămîn

în genere mult în urma programelor și manifestelor. Spiritul avangardei nu animă în mod simultan și egal toate artele și speciile literare. Însă perspectivele au fost larg deschise. Ipotezele au devenit mai numeroase. Literatura — nu numai pe plan european — și-a mărit și pe această cale sfera „noului" și a „realului". Zone de investigație, stiluri și tehnici rare ori inedite sînt reactualizate, descoperite și încorporate domeniului estetic și poetic. Explorarea inconștientului, dicteul automatic, „colajele", poezia cotidianului, a hazardului obiectiv, umorul grotesc și absurd, învestirea cu funcții inedite a parabolei și simbolului, cultivarea unor noi forme de pamflet, satiră și parodie, toate acestea, chiar dacă nu modifică în mod radical dezvoltarea marelui său curs, au servit și contribuie la nuanțarea, elasticizarea și modernizarea continuă a literaturii. O structură artistică unitară a „avangardei", ca „stil" artistic bine definit, nu există însă. Priza avangardei asupra celor mai mari creatori contemporani nu este nici însemnată, nici integral fecundă, de foarte multe ori nici măcar perceptibilă. Dar climatul general a cunoscut o efectivă emancipare.

Care este contribuția reală a avangardei românești, pe plan național și internațional, iese din cadrul analizei de față. Ea poate fi urmărită în toate istoriile literare, monografiile, studiile consacrate, mai ales în ultimul timp, acestei teme atît de atractive. [103]

VIII. Fenomen internațional, cu diferite centre de germinație autonomă, diversificat în mișcări cu propria lor traiectorie, specificitate națională și cronologie, avangarda constituie, după cum s-a putut constata, un fenomen „etern", consubstanțial istoriei literaturii. Din care cauză, din punctul de vedere al analizei și concluziilor noastre, ne este greu să-i atribuim o *datare* riguroasă, limitată doar la prima jumătate a secolului XX, la ultimul sfert de veac etc. Ceea ce caracterizează acest moment este, într-adevăr, tendința negației absolute, teoria și practica „rupturii" radicale, momentul intensității maxime, de „vîrf", al avangardei. În această perioadă, în mod indiscutabil, avangarda ajunge la plenitudine. Abia acum ea dezvoltă, în formele cele mai violente pe care le cunoaștem, to-

talitatea virtualităților organice, care au cunoscut diferite răbufniri de-a lungul istoriei. Dar este greu să se pretindă că după o „avangardă" (istorică) și o „neoavangardă" (care se istoricizează sub ochii noștri), nu va interveni, cîndva, o nouă surpriză, un fel de „neo-neo-avangardă". Avangarda constituie prin definiție un proces deschis, cu o mare vocație „viitoristă". Prin însăși logica și elanul său interior, ea *trebuie* să se depășească, să renască, să anticipe, să se „rupă" de restul literaturii, să facă mereu noi și mari salturi înainte. De altfel, numai după ce a fost depășită, lăsată în urmă, avangarda poate fi recunoscută, bine reperată.[104]

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITARY

BAROCUL

Foarte puțin folosit în critica și istoria noastră literară, încă insuficient asimilat de critica și estetica literară străină, barocul continuă să rămînă un termen destul de confuz și echivoc, plin de dificultăți și contradicții.[1] Critica și istoria literară tradițională ezită sau evită să-l adopte. În schimb, publicistica actuală, în special franceză, îi dă o întrebuințare abuzivă și haotică.[2] Între aceste două extreme, conceputul de baroc își face drum cu dificultate, cu mari oscilații între sensurile adjectivale și substantivale, negative și pozitive, diacronice și sincronice, istorice și tipologice, stilistice și estetice, nu ușor de clarificat și de chemat la ordine. Dar îndată ce confuzia și incertitudinea încep să dispară, ideea de baroc se dovedește deosebit de utilă și chiar strict necesară, deoarece ea definește o categorie estetică fundamentală, cu particularități specifice, ireductibile.

I. Controversa începe prin chiar precizarea *originii* cuvîntului, cu dublă proveniență după toate indiciile, întrunite pe parcursul secolului al XVI-lea în adjectivul *baroc*. El se aplică, se pare, mai întîi perlelor de formă neregulată, importate de portughezi din India (*perolas barrocas* sau *berruecos*). Dar există indicii, total independente de această noțiune, de folosire a cuvîntului și în legătură cu figura silogistică scolastică *baroco*, asimilată ironic sofismelor și pedanteriei, cum se constată la umanistul Luis Vives (1519) și mai ales la Montaigne (L. I, Ch. XXV). Esențial este faptul că ambele înțelesuri fixează ideea de „straniu", „surprinzător", „ciudat", „bizar", într-o ac-

cepție negativă bine precizată încă la sfîrșitul secolului al XVII-lea, pe deplin consolidată în cel următor. Alte etimologii (sp. *berrueco* = stîncă granitică ; it. *baroccho* = fraudă comercială sau fiscală), atestate tot în secolul al XVII-lea, par mult mai puțin probabile. Totuși, adevărata carieră a ideii nu începe decît prin depășirea expresiei tehnice (termen de bijuterie) și logice *(ragioni barocchi)*, pentru a se fixa definitiv în dicționare într-o accepție adjectivală. Dicționarul Academiei Franceze (ed. 1740) precizează : „Baroc se folosește de asemenea în sens figurat pentru neregulat, bizar, inegal. Un spirit baroc, o expresie barocă, o figură barocă.“ [3] Asimilarea și definirea estetică a noțiunii devin în felul acesta posibile.

II. Obstacolul esențial continuă să fie pînă azi, în toate mediile intelectuale, marea tenacitate a *înțelesului negativ al cuvîntului*. Sensul popular, tradițional, aproape invincibil, rămîne mereu acesta : „neregulat“, deci imperfect, „bizar“, deci urît, „extravagant“, deci fals, ridicol, strident, identificat cu „prostul-gust“, exagerarea, emfaza, dezordinea, lipsa simțului estetic. Nu este greu de observat că apariția și răspîndirea acestor prejudecăți se datoresc în primul rînd rezistențelor gustului și esteticii clasice, mai precis clasicizante, al căror rigorism începe să compromită tot mai grav conceptul de baroc încă din secolul al XVII-lea, cînd se constituie dualitatea : clasic = perfect / baroc = imperfect. De o parte rigoare, severitate, armonie, echilibru, *bienséance ;* de cealaltă, afectare, exces, extravaganță, lipsă de măsură și simț al convenienței.

Din această perioadă datează accepția negativă și chiar ridicolă a barocului, întreținută de romancieri (Le Sage, *Gil Blas*, L. VII, Ch. XIII), ideologi (Voltaire, art. *Goût, Dictionnaire philosophique*, Rousseau, art. *Baroque*, dar numai în muzică, *Encyclopédie, Suppl.*, 1776), de esteticieni enciclopediști (Quatremère de Quincy, *Encylopédie méthodique*, 1788), de teoreticieni (F. Milizia, *Dizionario delle arti del disegno*, 1787). Ultimele texte, mai ales, sînt revelatorii. Pentru Quatremère de Quincy, barocul în arhitectură are o „nuanță de bizar“, de rafinament abuziv. „Ideea de baroc atrage după sine pe aceea a ridicolului împins la exces.“ Milizia este și mai categoric : „Barocul este superlativul bizarului, excesul ridicolului“, făcut din *stranezze, bizzarrerie, irregolarità, scorrezioni, convulsioni* etc. [4] Această nuanță polemică devine unul din marile locuri comune

ale esteticii secolului al XIX-lea, mereu dispusă, în spirit clasic, tradițional, să identifice barocul cu „barbaria", cu ceea ce este „brut, lipsit de frumusețe, sălbatic", ca la Hegel *(Vorlesungen über die Aesthetik,* II, I, 1—2), sau cu „decadența" artei Renașterii, cum gîndește J. Burckhardt *(Der Cicerone,* 1855), apoi Nietzsche *(Menschliches, Allzumenschliches,* 1878). Prestigiul artei clasice apasă cu tărie asupra întregului destin al ideii de baroc, definind o incompatibilitate esențială, categorială.

Ultimul mare detractor al barocului, B. Croce, stă pe aceeași poziție, anticipată de Francesco de Sanctis. A sa *Storia della età barocca in Italia* (1928) împinge demonstrația „decadenței" pînă la ultimele consecințe : „Mod de perversiune și de urît artistic", „ruină literară", „epocă de depresiune spirituală și de ariditate creatoare", al cărei simbol de „valoare estetică negativă" este barocul. Intransigența esteticianului italian se menține vie pînă la capăt, în ciuda progreselor cercetărilor moderne : „varietate de urît", „formă de prost-gust estetic" [5]. Evident, viziunea actuală este total diferită, de n-ar fi decît în baza principiului estetic (admis de același Croce) că nu există opere de artă integral „urîte", salvate măcar prin fragmente calitativ egale cu orice altă creație. Pe de altă parte, există opere „baroce" reușite sau neizbutite, după împrejurări. Orice operă, indiferent de „stil", este estetică, dacă participă la condiția artei. În orice caz, teza negativă tradițională, conform căreia barocul reprezintă doar o alterare și o degenerare a Renașterii, un fenomen de iregularitate, trebuie cu desăvîrșire părăsită. Există o „ordine" barocă.[6] Analiza actuală recunoaște Barocului aceleași atribute categoriale, spirituale și estetice precum oricărei alte esențe sau epoci, precis caracterizate, din istoria artei și literaturii. Operei baroce — la fel — un principiu specific de organizare, precum oricărei opere de artă cu personalitate estetică bine definită.

III. O serioasă rezistență întîmpină barocul și prin includerea în seria *categoriilor* esențiale ale spiritului, în *tipologia* fundamentală a concepțiilor de viață. În acest mod, barocul devine o *forma mentis,* o constantă a vieții spirituale și, implicit, o structură permanentă a istoriei artei. De unde recunoașterea și definirea unui baroc etern, supraistoric, cu manifestări neîntrerupte și perfect normale, verificate din preistorie și pînă în epoca actuală. Alături de clasicism și romantism,

barocul ar constitui un al treilea tip utopic de contemplație a existenței, un mod fundamental de a trăi și a simți. Numai că dificultatea nu constă în admiterea acestui postulat, cît în definirea și disocierea exactă a „viziunii" tipic baroce, de celelalte forme eterne ale conștiinței.

Dacă, într-o astfel de tipologie, esențială este, mai ales, relația dintre energiile spiritului, situate în relații armonice sau dezarmonice, unitare sau contradictorii, și dacă recunoaștem că spiritul clasic realizează în mod exemplar prima tendință, atunci barocul exprimă și simbolizează impulsul opus, spre dezechilibru, contrarietate și iregularitate. Cînd ordinea, măsura și norma nu mai corespund aspirațiilor spiritului, în plină efervescență și dilatare interioară, atunci barocul apare ca o necesitate existențială, ca o soluție a unor insatisfacții morale inevitabile. Din care cauză se poate admite că „rebeliunea", și în tot cazul perturbarea stabilității existenței, constituie un impuls „baroc" permanent și universal.

1. O primă concluzie ar fi că barocul exprimă sentimentul universal al *contradicțiilor* vieții, polaritatea, conflictul tendințelor antagonice, divergente, creator de contraste, opoziții și oscilații continui. Formula — propusă mai ales de filozofia germană a stilului (Arthur Hübscher) [7], admisă și de eseistica modernă (Eugenio D'Ors) [8] — prezintă avantajul integrării barocului marilor compartimente spirituale tradiționale (eleatism — heraclitism) și, în același timp, al legitimării stării permanente de „criză", tensiune și ambiguitate, care definește barocul la toate nivelele. Caracterul său dramatic, patetic și neliniștit, n-ar mai reprezenta în felul acesta o anomalie, o excepție, o calitate negativă, ci un aspect caracteristic al vieții, trăită sub regimul contradicției interioare, latente, al echilibrului etern instabil.

Acest specific „baroc" — al pendulării și antitezei spirituale acute — determină, după toate indiciile, exacerbarea tensiunii interioare pînă la limita exploziei, ruperii oricărei coeziuni și unități. Barocul împinge la paroxism dinamismul impulsiv, tendința structurală spre contrast și dezagregare. De unde senzația predominantă de „ruptură", „spargere", „erupție", sugerarea permanentă a posibilității răsturnărilor violente, loviturilor de teatru, schimbărilor de registru, stil, *volte face*. Barocul ne rezervă totdeauna surprize, modificări subite de regim, dilatări și desfășurări imprevizibile, printr-o subminare latentă a orga-

nizării unității și sintezei artistice. Aceasta totuși există, căci în caz contrar opera de artă barocă de orice tip ar ieși de sub regimul creației. Dar ea are nevoie, pentru a fi bine înțeleasă, de o mare receptivitate pentru „forma deschisă" și coeziunea estetică latentă, chiar dacă obscură, perceptibilă la limită.

2. Instabilitatea structurală a barocului și-ar găsi și ea, în același mod, explicația esențială. Opera barocă sugerează *mobilitatea*, fluiditatea, mișcarea. „Omul — afirmă sculptorul baroc Bernini — nu este niciodată mai asemănător cu sine însuși decît atunci cînd se mișcă." Condiția sa morală, contradictorie, alternativă, cu nostalgii infinite și satisfacții imediate, determină devenirea, deplasarea continuă. Wölfflin a observat, se pare primul, desfășurarea pe verticală a spiritului baroc, impulsul său ascensorial, nelimitat.[9] În plan orizontal, metamorfoza, incertitudinea, evanescența și oscilația barocă derivă, fără îndoială, din aceeași inconsecvență funciară, din aceeași intuiție centrală a lumii și vieții sub specia schimbării, mișcării, efemerității. Totul trece, totul moare. Timpul dobîndește valoare extraordinară. Nimic nu-l poate depăși sau învinge. De unde o dublă consecință : pe latura conștiinței morale, se consolidează sentimentul profund melancolic, elegiac, al vanității existenței, al caducității și ruinei universale, cu termen final moartea, imagine barocă obsedantă.[10] Pe latură superficial-epicuree, o înclinare pronunțată spre expedient, plăcere și satisfacție imediată, spre inconstanță și amoralitate, tipul simbolic al acestei atitudini, care sfidează toate criteriile etice stabile, autoritare, fiind Don Juan, erou baroc exemplar.[11]

3. Dualismul afectează în mod hotărîtor întreaga *percepție* a existenței, *oscilantă*, amestec de realitate și irealitate, esență și aparență *(estre* și *paroistre* la Agrippa d'Aubigné), adevăr și iluzie, alternanțe profund baroce. Un titlu ca al piesei lui Calderón *Viața este vis*, un vers ca al lui Desmarets : „Este o iluzie, sînt oare adevăruri ?" — exprimă tocmai această incertitudine. Situația, fără îndoială, este eternă, universală. În variantă barocă, termenii fundamentali decurg din necesitatea esențială a cultivării aparențelor, iluziei, visului, cu toate implicațiile și exagerările sale : fascinație pentru jocuri și reflexe de lumină, în apă sau oglindă, miraje și *fata morgana*, imagini instabile, falacioase, multiplicate la infinit, reflectate una în alta, printr-o dilatare progresivă a perspectivei iluzorii ; efecte arti-

ficioase de sală și scenă, teatralitate de mare spectacol — decoruri, pompă, magnificență, fast, lux, splendoare —, vocația serbărilor și a înscenărilor grandioase [12], contemplarea universului *sub specie theatri*, *El gran teatro del mundo* (Calderón), *teatro delle meraviglie*, teme și formule eminamente baroce. Acestui ficționalism și convenționalism spectacular *(comme si, als ob)* îi corespunde, în ordinea psihologică-morală, un mare gust pentru ostentație, deghizare, mistificare, „mască". Devin curente teoria și apologia iluzionării, cultul personajului simulant, al actorului care joacă un „rol", imită și contrafac. Omul însuși este considerat, precum la Ronsard, *une fable*.

Aceasta ar fi psihologia barocă prin excelență, prezidată de doi arhetipi : Circe (simbolul metamorfozei) și păunul (simbolul ostentației) [13].

Organizarea existenței în sensul duplicității, ipocriziei defensive și salvării aparențelor, principiu care în secolul al XVII-lea se numește în Italia *dissimulazione onesta*, în Spania *discreción* și *prudencia*, în Franța *honnêteté* și *maîtrise de soi*, cu teoreticieni celebri (Torquatto Accetta, Baltasar Gracián, Faret, Chevalier de Méré), ține, la fel, de cea mai pură esență morală barocă. Travestiul, artificiul, parada, toate acestea devin note sufletești specifice, metode de existență. Ele au contribuit în bună măsură la compromiterea mentalității baroce. Dar dacă ne învingem prejudecățile, ne dăm seama că ne aflăm în fața unor consecințe inevitabile. Spiritul baroc, disociat în esență, încearcă să-și refacă unitatea originară, să elimine vidul interior și atunci el supralicitează în sensul formei, insistent solicitată să sugereze sau să suplinească — prin abundență, abilitate, artificiu, efort de convingere — existența unui conținut absent. De aici provine paradoxul patetic al artei baroce, care se silește să-și salveze insuficiența prin mari gesturi de exhibiție, printr-o retorică grandilocventă a aparențelor. Sub jocul lor înșelător s-ar ascunde, de fapt, o voință dramatică de interiorizare. [14] Înțelegem de ce barocul devine fascinant pentru toate spiritele care detestă emfaza, impostura, grimasa teatrală. Această sfidare absolută a naturaleții și autenticității intrigă și obsedează, precum orice perversiune a tendințelor naturale.

Natură structural ambiguă, bipolară, spiritul baroc răstoarnă sistematic iluzia în deziluzie, pierderea certitudinii realității este însoțită permanent de o inevitabilă decepție. Lui *el engaño* îi

corespunde reversul medaliei, *el desengaño*, amăgire și dezamăgire, demistificare, conștiința permanentă a iluzionării, conflict al cunoașterii convertit în satisfacție subtilă. Trecerea de la *inganno al disinganno* — observă un estetician baroc italian E. Tesauro — „răspunde unei plăceri secrete și înnăscute a spiritului omenesc, aceea de a fi înșelat cu ingeniozitate“ [15]. Voluptate a himerei lucide, a aspirației spre utopic și renegare a mistificației. Stare de spirit specific barocă, iluzie deziluzionată de spectacolul instabilității universale, urmată de contestarea blazată a propriei „minciuni“ efemere. Demascarea și satira ipocriziei, fanfaronadei, imposturii — foarte frecventă în literatura barocă — se înscrie în aceeași psihologie. [16]

4. *Dezagregarea lăuntrică*, producătoare de antiteze în serie, scindează întreaga viziune barocă a lumii, exprimată printr-o serie de opoziții tipice, însoțite de conștiința lor manifestă : cosmogonice și antropologice, epistemologice și mistice, științifice și estetice, toate conciliate în sinteze ambigui și întrucîtva „ironice“. Materie și spirit, imanență și transcendență, natural și supranatural, teluric și celest, timp și eternitate, trup și suflet, viață și moarte, libertinaj și asceză și alte asemenea impulsiuni contradictorii, profund paradoxale, definesc teme, situații și alternative specific baroce : „A muri pentru a nu muri“, „crucificarea este un triumf“ etc. Ca și oscilarea între științific și miraculos, irațional și rațional, înțelepciune și naivitate, bine și rău, frumos și urît, *docere* și *delectare*. În acest sens, Pascal, obsedat de miracol și neant, de „rațiunea“ inimii și a intelectului, de îngeri și demoni, de infinitul mare și infinitul mic, pare a fi un spirit eminamente baroc.

5. Același *antagonism* reapare și pe plan *psihologic*, mișcat de forțe în perpetuă tensiune (rațiune și pasiune, spirit și simțuri, trup și suflet), cu note dominante dedublarea și interiorizarea, aspecte „moderne“. Personajele baroce capabile de autoreflectare, de introspecție, ilustrează duplicitatea, disocierea morală. Ele *știu* că poartă o „mască“, ele sînt *conștiente* de propria lor iluzionare. Acest eu dedublat, scindat, antinomic, interiorizat, ar constitui, după unii dintre cei mai buni cunoscători, pe texte, ai literaturii baroce (Alexandru Ciorănescu), „cea mai importantă inovație a artei baroce“ [17]. Ea ilustrează ultima fază a dicotomiei baroce.

Tradus în termeni de *intelect* și *ingegno* (genialitate artistică și judecată de gust, facultate intermediară între sensibilitate și inteligență, combinație de „dialectică" și „retorică"), acest dualism determină o nouă definiție a poetului, amestec de *pazzo* și *savio*, de „nebun" și „înțelept", „doi inamici asociați în mod straniu" (Tommaso Ceva)[18], capabil de simțiri spiritualizate, visări rationalizate, închipuiri controlate, capricii, bizarerii și furii lucide. Căci, deși tendința fundamentală a imaginației baroce este disponibilitatea și libertatea totală („mînă liberă și minte poetică", spune Salvatore Rosa), autonomia și chiar libertinajul[19], ea se desfășoară sub specia unei logici poetice speciale : *argùzia*, producătoare de *acutezze*, *agudezas* sau *concetti*, creațiile cele mai specifice ale spiritului baroc, de o largă teoretizare și aplicare literară. În economia intelectului, aceste *acutezze* sînt paralele și echivalente silogismelor, făcînd același oficiu combinativ și asociativ cu elementele imaginației. În locul lui *inventio* din vechea retorică, accentul cade pe *dispositio*, rezultat al unor facultăți mixte, duble, avînd contradicția și corespondența drept geneză și metodă. De unde și ambivalența rezultatelor : cînd metaforice, cînd paradoxale, cultivînd în toate cazurile contrastul, nu o dată epigramatic sau ironic. Căci totul se bazează pe ingeniozități și îndrăzneli prin definiție ambigui.

6. Trăirea intensă a decepției atrage după sine *pesimismul* și, în orice caz, scepticismul, sentimentul accentuat al îndoielii. În ciuda fastului său, barocul relevă o mentalitate aproape tristă, apăsată de incertitudini, neliniștită. Optimismului Renașterii îi succede conștiința predestinării, fatalității, arbitrarului voinței divine, efecte mai curînd ale Reformei decît ale Contrareformei. Morala stoică, eroică, întemeiată pe abnegație, renunțare, credință, fidelitate, tipică protestantismului, lucrează în același sens. Războaiele religioase, persecuțiile accentuează această stare de spirit. Confruntările sînt inevitabile, frecvente și dureroase. Dacă totul este efemer, inconsistent, înșelător, salvarea incertă, forțele supraindividuale copleșitoare, idealul înalt o himeră irealizabilă, spiritul nu poate fi stăpînit decît de umilință, de conștiința decadenței, a vanității eforturilor. De unde o dublă reacțiune, aproape simultană : sentimentul neantului („totul este iluzie"), urmat de compensații mistice, recluziune, asceză, *memento mori*, și aspirația satisfacției imediate, expedient individualist-epicureu, chemat să umple re-

pede, în planul existenței zilnice, aceleași vid interior, aceeași obsesie resemnată a aparențelor. Curiosul amestec baroc de ascetism și hedonism, de funerar și voluptate, nu se explică altfel. El reapare în toate perioadele de „decadență", de sfîrșit de ciclu istoric, prielnice apariției misticilor degradate și estetismelor, combinațiilor stranii de esoterism, macabru și senzualitate.

IV. Definiția tipologică a barocului determină și consolidează conceptul de *stil baroc*, noțiune-cheie, esențială pentru înțelegerea și definirea întregului fenomen. Fără a ignora cîtuși de puțin dificultățile ideii de „stil" (v. *Stilul*, vol. III), indicate atît de esteticieni (B. Croce), cît și de istorici [20], privitoare, între altele, și la anularea particularităților artistice sau istorice ale operelor și epocilor concrete, nimeni nu ne poate opri să surprindem, în limitele metodei respective, un stil baroc „etern", cu apariții istorice periodice și diferențiate, definit în sensul unui concept și fenomen estetic universal. Prin esențializare și generalizare, obținem un grup de note „baroce", regăsite în diferite zone geografice, istorice, lingvistice, extrase prin analiza tuturor artelor, cu punct de plecare în barocul plastic, de unde noțiunea se transmite, începînd din al doilea deceniu al secolului nostru, și teoriei literaturii. De altfel, a găsi concordanțe și paralelisme între pictorii și scriitorii baroci, între Cervantes și Velásquez, de pildă (cum procedează Hatzfeld), nu este un procedeu chiar atît de inedit, „modern" (sau abuziv !) cum s-ar părea. De vreme ce, pînă și în plină perioadă rinascentistă și barocă, se stabilesc astfel de asociații — retrospective — inspirate de noțiuni baroce tipice (grotesc, iluzionism, *abusus* etc.), regăsite de unii critici ai epocii în opere și idei estetice antice (Vitruviu, Quintilian), asimilate și recunoscute ca prebaroce. [21]

Prima recunoaștere a barocului ca *stil artistic* independent, cu note definitorii proprii, chiar dacă negative în raport cu Renașterea, aparține lui J. Burckhardt *(Der Cicerone,* 1855), care deschide drumul tuturor caracterizărilor stilistice ulterioare. Toate au la bază afinități, analogii și constante istorico-estetice, metodă care îndreptățește recunoașterea, măcar în sensul extensiv al cuvîntului, a unui „baroc antic" (despre care scria, încă în 1881, Willamowitz-Moellendorff), specific epocii elenistice [22], a unui „baroc indian" și, mai ales, a unei întregi serii de fenomenalități baroce internaționale în timp

și spațiu (22 la număr după Eugenio D'Ors !), oricîtă exagerare ar intra în acest spirit analitic [23].

După cum, nimic mai legitim decît a grupa, asocia sau deriva, din aceeași categorie tipologică și stil artistic, totalitatea „curentelor" de esență barocă, afirmate în literaturile europene ale secolelor XVI și XVII : *eufuysm, metaphysical poets* (Anglia), *gongorism, conceptism, culteranism* (Spania), *marinism* (Italia), *preţiozitate, rococo* (Franța), a căror analiză nu intră în economia acestui articol. O mențiune specială, totuși, pentru conceptul de *manierism*, care concurează în mod serios, de aproximativ trei decenii, pozițiile istorice, teoretice și estetice ale barocului, adevărat „rival" terminologic, întemeiat de fapt pe observații destul de vechi, unele chiar clasice (a demonstrat-o și Tudor Vianu [24]), fără argumente decisive, care să îndreptățească substituirea. Pozițiile spirituale, morale, estetice sînt substanțial aceleași. Istoricește, manierismul s-ar intercala între Renaștere, pe care o edulcorează, și Baroc, fenomen verificabil îndeosebi în pictură (Pontormo, Parmigiano, Tintoretto, Bronzino), ceea ce ar legitima totuși, din plin, asimilarea sa cu „prebarocul". Singura pistă fertilă este oferită, deocamdată, doar de analiza stilistică, prin disocieri la limita nuanței [25].

Noi argumente aduce și teoria evoluției stilurilor, conform căreia barocul constituie o fază inevitabilă a oricărui stil, caracterizată prin eliberarea și proliferarea formelor. Anticipată de J. Burckhardt și mai ales de H. Wölfflin (*Renaissance und Barock*, 1888), unde se admite evoluția artelor prin uzură și „tocire", teza este reluată și sistematizată de H. Focillon (*Vie des formes*, 1939), într-o schemă tripartită : arhaică (de căutare a echilibrului), clasică (de plenitudine și ordine) și barocă (de exuberanță și fantezie). Delimitarea stilistică se produce deci, încă o dată, față de clasicism, ceea ce dă cea mai bună indicație asupra direcției spiritului baroc, care ar fi supus el însuși unei evoluții interioare, pe faze : manierism prebaroc, baroc „clasic", baroc tîrziu, decadent sau „barochism". Periodizarea lui Hatzfeld, stabilită după scheme germane tradiționale (*Frührenaissance, Spätrenaissance* etc., respectiv : microbaroc, macrobaroc și barochism), este acceptată și de alții. Renașterea s-ar „transforma" în gotic, manierism, baroc și baroc tîrziu (*late baroque*) [26].

Adevărata complicație stă în altă parte. Căci dacă, în special prin contribuțiile lui Wölfflin, sistematizate în *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), esența stilului baroc este suficient de clarificată în artele plastice, marea dificultate continuă să rămînă aplicarea categoriilor stabilite în domeniul specific al literaturii, operație inițiată mai întîi de critica germană, prin Fr. Strich și O. Walzel (1916). Spre deosebire de stilul clasic (linear, reprezentări plane, forme închise, multiplicitate și claritate), barocul — după Wölfflin — cultivă picturalul, reprezentarea în profunzime, forma deschisă, unitatea și clar-obscurul. Sînt însă pe deplin aplicabile toate aceste categorii și literaturii? Sau, dacă faptul se verifică, nu sînt ele totuși prea generale, prea abstracte? Comparațiile cele mai strînse, nedivagant-eseistice, resping net picturalul și perspectiva în adîncime, acceptă însă realitatea formei deschise și a unității globale, cu accent puternic pe ideea de mișcare (ignorată total de Wölfflin), net opusă stabilității clasice (Marcel Raymond). Alte definiții (propuse de Jean Rousset) reține: instabilitatea (echilibrul care se desface), mobilitatea (opera în desfășurare), metamorfoza (unitatea care se schimbă), dominarea decorului (jocul de iluzii). Soluția finală de sinteză n-o poate da decît esența contradictorie a spiritului baroc, fundamental antitetic.

Nota caracteristică a acestui stil ar fi deci tensiunea, predispoziția esențială spre efect de disonanță și contrast — de la simpla surpriză și uimire pînă la ruptura și discordanța dramatic-patetică —, creatoare de impresii instabile, mobile, caleidoscopice, tot mai violente, efect al unei tendințe de supraabundență și confuzie progresivă a conturelor. Căci condiția, și în același timp tehnica tipic barocă, rămîne mereu disputa dintre conținut și formă, respectiv între esență și aparență, conflictul dintre existențial și vizual, rezolvat doar pentru o clipă, anulat în însăși confruntarea și suprapunerea efemeră a celor două planuri. Totul se petrece ca și cum materia ar mima spiritul, mistificația s-ar suprapune adevărului, minciuna aparenței ar înlocui esența, tranzitoriul ar lua locul idealului, halucinația și forma ar aboli fugitiv realitatea, profanul ar absorbi sacrul și i s-ar substitui. De unde și ruperea imaginii de substructura „trăirii" sale, efortul său exacerbat de a seduce, convinge și iluziona prin ea însăși. Pe scurt, un formalism pa-

tetic, sentimentul „artistului-în-reprezentație", teatralitatea, spectaculozitatea, care-și propun să devină propriul lor conținut. Totul însă efemer, profund instabil, căci paradoxul acestui stil n-are durată, ci numai intermitență. Barocul se ia pentru o clipă în serios, se convinge pe sine și pe alții fugitiv de excelența iluziei sale, apoi își demască jocul.

Cîteva note estetice tipice derivă din aceeași instabilitate și agitație interioară. Viziunea mișcării, mobilitatea permanentă fac imposibilă orice reprezentare exactă, obiectivă, „naturalistă". Imaginea devine imprecisă, flotantă, convulsivă. Formele care se desfac, foiesc, debordează la infinit — „involtul baroculuí" de care amintește și Lucian Blaga [27] — predispun la exuberanță și proliferare ornamentală. Barocul nu poate fi din această cauză decît decorativ și extravagant. Latențele sale antagonice îl împing la disonanțe și contraste tot mai exagerate, duse la extrema limită a congruenței. Logica sa interioară este a autoanihilării prin explozie. Din care cauză, barocul se află în permanență la limita dezagregării estetice, a nonartei. În sfîrșit, disputa dintre spirit și materie se rezolvă totdeauna în favoarea spiritualizării, a elevației imateriale. Barocul este predispus organic spre idealizarea și transfigurarea totală a existenței și imaginii sale.

Pot fi aplicate aceste note tuturor manifestărilor spiritului și civilizației, sau măcar totalității aspectelor unei perioade istorice bine determinate (ideologice, științifice, artistice, literare), în sensul configurării unui stil de epocă ? Există un baroc sincronic sau numai unul diacronic ? Vom spune că ambele răspunsuri sînt posibile, întrucît corespund unor realități și analize diferite, asociate doar prin note generale. Dar nu trebuie pierdut din vedere că nici un stil n-are o prezență istorică exclusivă, că el coexistă cu alte stiluri, că definiția stilistică și cea istorică nu se suprapun niciodată integral și că, în sfîrșit, orice stil, deci și barocul, prin însăși permanența esenței sale, constituie o „constantă istorică", deci prin definiție recurentă. În sfîrșit, să nu uităm nici faptul că orice „istorizare" a stilurilor cîștigă în precizie concretă, documentară, dar pierde în mod inevitabil în dimensiuni și semnificații teoretice.

V. Partizanii *definiției istorice* sînt dispuși să recunoască existența barocului exclusiv între anume limite cronologice, mai mult sau mai puțin precise, care ar acoperi sfîrșitul

secolului al XVI-lea (un *terminus a quo* probabil : 1572, anul compunerii *Stanțelor* lui D'Aubigné), al XVII-lea, în întregime, și prima jumătate a celui de al XVIII-lea. În felul acesta, barocul ar constitui un concept pur istoric, caracteristic doar unor fenomene spirituale și culturale europene, bine limitate în timp, cu răsfrîngeri numai în țările aflate sub influență occidentală. Mai mult : tendința unor cercetări moderne este să vadă secolul al XVII-lea (anterior definit eminamente „clasic" !) drept secolul baroc prin excelență [28]. Se propun și diferite „periodizări" pe „generații", de natură să răstoarne întreaga cronologie tradițională. Astfel, după Hatzfeld, Renașterea ar acoperi anii 1500—1530 (Italia), 1530—1580 (Spania), 1550—1590 (Franța) ; manierismul (prima fază a barocului) s-ar desfășura între 1530—1570 (Italia), 1570—1600 (Spania), 1590—1640 (Franța) ; barocul propriu-zis între 1570—1600 (Italia), 1600—1630 (Spania), 1640—1680 (Franța) ; în sfîrșit barochismul, ultima fază a barocului, ar include anii 1600—1630 (Italia), 1630—1670 (Spania) și 1680—1710 (Franța). Astfel de secționări sînt prin însăși natura lor convenționale. Obiecțiile grave sînt altele.

Dacă putem admite fără mari dificultăți că esența unui stil este exprimată doar de operele fundamentale, reprezentative, ale unei perioade și, eventual, chiar faptul că toate operele literare importante ale secolului al XVII-lea ar fi baroce (Tasso, Cervantes, Racine), extinderea notelor specific baroce la totalitatea artelor, genurilor și operelor epocii respective, nu rezistă examenului obiectiv [29]. Analiza a cinci concepte-cheie : spațialitatea, teatralitatea, ornamentalitatea, mișcarea („ritmica vitală"), monumentalitatea, pare destul de concludentă [30]. O predominanță masivă a spiritului baroc se observă, în primul rînd, pe scenă și în sfera genului dramatic. Fenomenele literare și plastice nu coincid. [31] Intensitatea și frecvența unor tendințe nu sînt omogen repartizate, decalajele sînt serioase, eclectismul pare să domine în special secolul „luminilor". Realitatea este că, în aceeași perioadă istorică, se constată coexistența mai multor *Zeitgeist*, paralele, interferente și interdependente. În definitiv, de ce „eonii" clasici și baroci n-ar coexista cu faze de echilibru, predominanță sau ambiguitate ? De altfel, analiza nu recunoaște niciodată opere clasice sau baroce pure. Echivalențele automatice rigide sînt totdeauna false. Racine are în ace-

lași timp aspirații clasice și baroce în proporții variabile. În aceeași perioadă, arhitectura rămîne clasică, iar artele minore baroce. În plină epocă de decadență artistică barocă, ideologia, știința, dreptul natural fac progrese considerabile.

Explicația acestor contradicții stă și în faptul că asupra structurii spiritului baroc acționează cauzalități, determinări și influențe heterogene, adesea chiar divergente : etnice („spaniolismul" și „vitalismul" stilului baroc), ideologice (spiritul Contrareformei), politice (criza războaielor religioase, războiul de 30 de ani) și social-economice, într-o foarte complicată interdependență. Pare acum destul de limpede că, în aceeași perioadă istorică, barocul este stimulat și răspunde mai bine aspirațiilor și gustului societății aristocratico-țărănești, iar clasicismul societății urbane, burgheze. Barocul se adresează societății clericale și feudalismului aristocratic, iubitor de plăceri, prestigiu, pompă, magnificență, lux, cu priză directă asupra maselor populare, sensibile la religia rituală și arta spectaculoasă. În timp ce clasicismul, intelectual, abstract, auster, convine mai bine burgheziei laice, severe și aplicate. De o parte o artă de elită, capabilă — prin panaș și propagandă — să seducă, să convertească și să rețină masele ; de alta, o artă interiorizată, de problematică morală, preocupată de progres și cunoaștere. Azi nu mai poate fi nici o îndoială că barocul a fost adoptat, în primul rînd, de societatea seniorială și rurală, profund conservatoare, absolutistă, în timp ce clasicismul a întrunit adeziunea burgheziei raționaliste, cu predispoziții liberale. Barocul este legat de destinele unei clase în decadență, clasicismul de o clasă în ascensiune [32].

VI. Toate aceste concluzii tind la înlocuirea și în orice caz la dublarea dualității tradiționale *clasic-romantic* printr-o nouă polaritate : *clasic-baroc*, în cadrul căreia barocul ar constitui definiția inversă a spiritului clasic, respectiv a clasicismului (v. *Clasic*, III, 8). Atît fenomenologic, cît și morfologic, barocul se opune diametral clasicului și clasicismului, prin delimitări care anticipă din plin romantismul, în această antinomie barocul avînd atît prioritatea cronologiei, cît și a disocierilor esențiale.

Se poate deci spune că ori de cîte ori principiile clasice decad sau sînt contestate, barocul („gust contrar principiilor admise", cum îl definește și Quatremère de Quincy) își face

apariția. El înflorește în fazele de depresiune sau decădere a conștiinței clasice (antice sau moderne), cînd impulsiunile spontane, vitale, intră în rebeliune împotriva normelor și reflexelor culturii rinascentiste-clasice. De altfel, de la Hegel la Wölfflin și de la Eugenio D'Ors la H. Focillon, barocul este definit mai ales în funcție de insubordonarea față de mentalitatea și arta clasică. În timp ce spiritul clasic promovează stabilitatea, unitatea, măsura, ordinea, echilibrul, claritatea, raționalitatea, analiza, simplitatea, barocul este atras de mobilitate, discontinuitate, dezechilibru, polimorfism, multipolaritate, tensiune, iraționalitate, sinteză, imaginativ, complicație. Clasicul este canonic, normal și normativ, autoritar ; barocul — insolit, original, spontan, nou, „modern". Unul este imitativ, realist, verosimil ; altul expresiv, manierist, sugestiv. Clasicul se orientează spre speculație și abstracțiune, barocul spre persuasiune, oratorie și eficacitate. Formele clasice „apasă", au „greutate", ale barocului „zboară" etc.[33]

Se pot face multe alte asemenea paralelisme, substituind mai peste tot notele recunoscute drept „romantice" (v. *Romantismul*, vol. III) prin note „baroce", identice sau asemănătoare, un ingenios tablou sinoptic, singurul, de altfel, în critica noastră anterioară, fiind al lui G. Călinescu : *Clasicism, romantism, baroc*, din *Impresii asupra literaturii spaniole* (1945). Sigur este că, oricît de relativă și utopică ar fi tipologia abstractă, barocul anticipă pe foarte multe laturi romantismul (subiectivism, mare sensibilitate, iraționalism, naturism, spirit imaginativ, evazionism, rebeliune și impuls antinormativ etc.), „descoperire" departe de a aparține lui Eugenio D'Ors și altor moderni.[34] Mai ales în domeniul stilului și al teoriei estetice, erudiți ca G. Toffanin și Farinelli[35], critici ca E. Faguet și alții au avut aceeași intuiție, intrată și în unele dicționare.[36] Din perspectivă clasică, stilul romantic devine inevitabil baroc și „urît", noțiune cu vocație barocă.

În această ipoteză, se mai poate vorbi de un baroc-formulă intermediară, de „o oscilație între clasicism și romantism", cum scrie și G. Călinescu ? Desigur că nu. Distincțiile structurale sînt sau par a fi, de fapt, altele. Dar este foarte adevărat că „barocul e un tip utopic, inexistent în stare pură, în realitate existînd numai compromisuri între clasic și baroc, între baroc și romantic". Artiștii baroci dezvoltă elementele și temele cla-

sice prin ingeniozități personale atît de mari, încît tehnica absoarbe inspirația și punctul său de plecare. În planul istoric structurile substanțiale, stilistice și istorice, își pierd delimitările riguroase. Ce este secolul al XVII-lea ? Pe un fundal baroc se profilează un număr de insule clasice (în special între 1660—1685), momente intermitente de echilibru și perfecțiune, într-o mare barocă plină de tensiuni tragice. Sau, poate și mai exact, secolul al XVII-lea este produsul unor restricții impuse de gustul clasic, dirigist, al autorității regale, spontaneităților literare personale. Cert este că, în Franța, barocul întîmpină mult mai numeroase rezistențe și se clasicizează mult mai intens decît în Spania sau Germania, țări cu puternice tradiții gotico-medievale.

Cînd degenerează, fenomen analog evoluției clasicismului rinascentist spre manierism, barocul tinde să devină „barochism", deși, după tipologia lui Hatzfeld, notele „barochiste" par mai degrabă proprii barocului clasic. Se poate admite totuși, în linii generale, că „barochismul" dezvoltă barocul pînă la abuz, manieră, afectare și formalizare extremă, în care ipoteză el se numește : *churriguerism, rococo, rocaille* sau *marivaudaj* (în literatură). Azi devine tot mai evident că proasta reputație a barocului, determinată de exponenții gustului clasic francez (Boileau, Bouhours, Fontenelle), continuată de toți criticii și esteticienii de formație clasică pînă la Croce, pleacă în special de la excesele barochiste, repudiate uneori chiar și de Baltasar Gracián.[37] Acesta respinge hiperbola, poanta, superficialitatea, lustrul, extravaganța, voluptatea, hedonismul artificiului. Definiția „caracterului extrapoetic al barocului", „păcat estetic universal", n-are altă origine. Ce-i drept, predispoziția antiestetică a barocului este mai mare decît a oricărui alt stil. Arta presupune organizare, sinteză, unitate, formalizare, în timp ce barocul promovează mișcarea și instabilitatea. Condiția sa estetică se dovedește profund paradoxală.

VII. Spiritul baroc își găsește expresia cea mai caracteristică, și după opinia noastră cea mai valoroasă, cu prelungiri notabile pînă în perioada actuală, în *conștiința sa estetică*, oscilantă, contradictorie și dinamică, aproape dialectică.

Specifice spiritului baroc sînt tensiunea în unitate, disciplinarea instabilă a elementelor contradictorii, concilierea polarității. Din care cauză, asociația, armonizarea, simultaneitatea devin realități interioare dominante și în același timp idei-forțe

esențiale. Barocul trăiește din sinteze, comparații, analogii, relații, corespondența dintre idei, imagini, senzații. Marea sa vocație este stabilirea de raporturi, cu cît mai divergente și inedite cu atît mai prizate, de tip *similia*. „Demonul analogiei" al lui Mallarmé este deci, prin definiție, baroc. Futurismul, simultaneismul modern au aceeași divinitate tutelară îndepărtată. După F. T. Marinetti, „analogia nu este altceva decît afecțiunea profundă care leagă lucrurile îndepărtate, în aparență diferite sau ostile", definiție ce pare imitată după cele mai tipice formule baroce. Macedonski, atît de preocupat de „corespondențe", care în *Thalassa* „nu se adresează numai la două dintre simțurile cititorilor : *la al văzului și la al auzului*" ; el voiește ca „al *odoratului*, al *gustului* și al *pipăitului* să intre în aceeași linie cu cele dintîi", relevă, la fel, o mentalitate tipic barocă.

1. În timp ce clasicismul este suficient sieși, barocul se caută mereu pe sine, în alte forme, în alte arte, prin *corespondențe*. Muzica tinde să devină poetică, poezia picturală, pictura sculpturală, sculptura arhitectonică. Înainte de Wagner, Bernini asociază scenografia, pictura, arhitectura și muzica, combină jocuri de apă, sunete și lumini. Spectacolele actuale, profund baroce, *son et lumière*, numai „moderne" nu sînt. Ideea „spectacolului total", care să seducă în același timp spiritul și toate simțurile, la fel. A căuta efecte în alte arte, a face schimb de mijloace de expresie, a proceda la transferuri estetice, a realiza sinteza genurilor, acestea sînt orientări baroce specifice, de altfel insistent teoretizate. L. Magalotti vorbește de *transposizione mirabile*, abatele Batteux scrie, în ale sale *Principes de la littérature* (1746), *Sur l'union des beaux-arts*. Intuiții identice, în spirit identic, vor avea și romanticii, apoi Baudelaire, Rimbaud și mulți alți poeți moderni.

Analogia *ut pictura poesis* are, fără îndoială, o proveniență antică (Horațiu, *Ars poetica*, v. 361). Artiștii și teoreticienii baroci o descoperă și o cultivă pe scara cea mai largă, în spiritul fuziunii artelor ce le este propriu. Quevédo, Calderón, Lope de Vega fac elogiul picturii, introduc elemente picturale și muzicale în operele lor. Criticii descoperă în poezia barocă „concreteța pictorică".[38] Conexiunea și cooperarea artelor, în baroc, anticipă în multe privințe conceptul universal al artei, progres considerabil. A defini poezia „pictură vorbitoare" (Faret) și pic-

tura „poezie mută“ (abatele Batteux) înseamnă a le omologa, a le reduce la același principiu, în speță „imitația“. Barocul în estetică este deci monist și integralist.

Și mai inedite prin rafinamentul lor sînt corespondențele dintre senzații, sinesteziile picturale, muzicale, chiar olfactive, prebaudelairiene. Cyrano de Bergerac descoperă în lună mecanismul (utopic) al unei cărți sonore. Un iezuit, Castel, va construi efectiv un *Clavecin oculaire* (1725), care atrage atenția lui Diderot. Preocuparea este curentă în epocă. În barocul german apare noțiunea de *Klangmalerei*, în cel italian *l'aria dell'odorato* (L. Magalotti). Că toate aceste inovații și artificii lovesc în mod direct în prestigiul principiilor tradiționale o dovedește și faptul că mulți esteticieni clasicizanți, de la Vida la Winckelmann, resping, ba chiar atacă, ideea corespondențelor. Ne întrebăm ce reacțiune ar avea în fața specimenelor de „artă cinetică“ de la Muzeul de artă modernă de la Paris ?

2. Pătrunderea corespondențelor în literatură îmbracă și alte forme. Sînt descoperite vechile ideograme (de ascendență chinezească) și mai ales poeziile grafice ale antichității alexandrine, atît de prebaroce. Poezia tinde să se transforme în semn grafic global, să facă dublă imagine : vizuală și intelectuală. La fel portretul, însoțit obligator de o „legendă“. De unde marea vogă a *emblemelor* [39], apariția poemelor în formă de : „figuri și flori“, ca în barocul englez, înregistrate și chiar teoretizate de artele poetice ale epocii (Sir Philip Sidney, George Puttenham), alături de alte genuri minore : cîntecul, epigrama, anagrama ; butelii, precum la Rabelais (*Pant.*, L. V, Ch. XLV); cruci și alte *Figurengedichte* ca în barocul german. Montaigne le denunță în bloc drept *Des Vaines subtilitez* (L. I, Ch. LIV). Probabil că la fel ar fi procedat și cu „avangarda“ poetică modernă, plină de „caligramele“ lui Apollinaire, de „cubo-manii“, de „picto-poezie“, de poezie „spațială“, „concretă“, „vizuală“, de „cărți-obiect“, toate de un baroc — stilistic vorbind — bătător la ochi. Că avangardiștii moderni nu-și cunosc sau recunosc precursorii, faptul nu modifică întru nimic aceste evidente afinități și omologii structurale.

3. Facultatea care combină extremele, stabilește relațiile, creează imaginile și figurile de stil se numește, în concepția barocă, *ingegno*, iar produsul său *concetto, conceit, argutezza, agudeza*, termeni ce s-ar traduce prin „argùție“, dar nu

în sens logic-silogistic, ci imagistic-paradoxal, ceva între vechea Dialectica şi Retorică. Formula este destul de confuză, definiţiile nu concordă integral, dar din sinteza celor mai reprezentativi teoreticieni : Matteo Pellegrini *(Delle Acutezze, che altrimenti Spiriti, Vivezze e Concetti volgarmente si appelano,* 1639), Baltasar Gracián *(Agudeze y arte de ingenio,* 1642), Emmanuele Tesauro *(Cannochiale aristotelico,* 1654), Francisco Leitao Ferreira : *Nova arte de conceitos* (1718) etc., se pot trage cîteva concluzii.[40] *Argutezza,* cu toate variantele sale, nu este un raţionament abstract, ci un *detto,* o vorbire figurată, metaforică, ambiguă şi la propriu şi la figurat. Prin efectul său sugestiv, ea are afinităţi cu tehnica persuasivă, cu perspicacitatea cazuisticii care convinge. Dar prin faptul că nu propune adevăruri logice, raţionamente, silogisme, ci numai imagini „adevărate" în sine, deci frumoase, concrete, ea constituie o creaţie, o invenţie. Prima ar fi, după Gracián, *agudeza simplă,* cealaltă *compusă,* una de *perspicacia,* alta de *artificio,* o ficţiune verbală ingenioasă, plastică.

Înţelegem repede că întreg secretul „argùţiei" poetice se ascunde în mecanismul artificiului denumit *la contraposición ingeniosamente.* Ea constă dintr-o „desăvîrşită concordanţă între două sau trei obiecte extreme, exprimată de un act al spiritului printr-o corelaţie armonică". Ideea de *corrispondencia,* fireşte, apare şi ea, pentru a preciza şi mai bine, în conştiinţa noastră, această metodă eminamente metaforică, studiată minuţios în foarte multe combinaţii ale sale, după Gracián nu mai puţin de 63 la număr.[41] Şi mai apropiată conştiinţei moderne este definiţia lui Pellegrini, după care *acudezza* echivalează cu simbolizarea şi chiar cu actul atribuirii convenţionale a unei semnificaţii : „Nu o legătură între lucruri şi lucruri, ci între lucruri şi cuvinte", ceea ce ne proiectează în plină teorie şi controversă „modernă" a arbitrarului semnului lingvistic. Aceeaşi calitate îi apare esenţială şi lui Tesauro : „Expresie surprinzătoare *(parola peregrina),* care semnifică repede un obiect prin mijlocirea altuia". Deci rapiditatea, asociaţia surprinzătoare, variată şi bogată, de idei şi imagini, mobilitatea, instabilitatea, spontaneitatea şi subtilitatea combinaţiilor şi raporturilor inedite ale intelectului, acestea ar fi caracterele asociativei şi barocei *acutezza del ingegno.* Concluzia ultimă rămîne una singură : poezia se confundă cu arta contrastelor, antitezelor,

analogiilor strălucitoare și surprinzătoare, „cîtă acuitate în imagini și argùții, atîta poezie". În baroc legea literară supremă este deci metafora, totul se transformă în metaforă îndrăzneață, aventuroasă, universul întreg se metaforizează (v. *Metafora*, vol. II).

Nimic nu definește mai bine unitatea spiritului baroc decît generalizarea europeană a teoriei și practicii lui *ingegno*, care în englezește se numește *wit*, în germană *Witz*, în franțuzește *esprit* (v. *Spiritul*, vol. III), facultate elogiată și analizată în opere nu mai puțin celebre : *Euphues, The Anatomy of Wit* de John Lyly (1579) — texte la fel de notabile și la Hobbes, Dr. Johnson, Addison, Home —, *De l'Esprit* de Helvétius (1758), *Esprit* de Voltaire *(Dictionnaire philosophique*, 1764). Toate definițiile sînt uimitor de asemănătoare : combinație imediată de imagini divergente, *discordia concors* (dr. Johnson), „reunire de idei și combinații noi" (Helvétius), „comparație nouă", „raport subtil între idei puțin comune", „rațiune ingenioasă" (Voltaire), formule care vor trece și la moraliștii secolului : „facultate care vede *repede*, strălucește și izbește" (Rivarol) etc. Romanticii, Jean-Paul Richter și alții, se pronunță în același sens despre *Witzeln*. Produsele acestui *wit* sau *esprit* se numesc, în sfera anglo-franceză : *pointe, saille, paradoxon or the wonder, énigmes*, cu o gamă întreagă de specii : devize, anagrame, ideograme, ecouri, *serpentina carmina, versus concordantes*.[42] Aceleași „argùții" apar și în artele figurative : blazoane, *armoires*, embleme, simboluri, *impresa*. După Tesauro, impresa constituie „o manieră de a semnifica, cea mai sublimă și cea mai ingenioasă dintre toate manierele simbolice".[43]. Mentalitatea clasicizantă opune rezistență și ieri și azi acestei tehnici literare.[44]

4. Efectul urmărit de spiritul baroc prin abundența de *concetti* este surpriza, demonstrația de virtuozitate care uimește, produce *stupore*. Tehnica stupefacției aparține în mod fundamental antitezei, contrastului violent, asociației inedite, cu finalitate demonstrativă, căci barocul este structural demonstrativ, persuasiv și oratoric, chiar propagandistic.[45] De unde orientarea sa esențială spre magnific, sublim, patos, exhibiție, *il meraviglioso, la stravaganza, la terribilità*, chiar dacă acest „miracol" se reduce adesea numai la mistificație, iluzie sau bluf, la un „teatru plin de surprize" *(pien teatro di mera-*

viglie). Ne aflăm în plină estetică a „ficțiunii mincinoase", a abilității care încîntă prin „artificiu", sub imperiul „artei de a face totul și de a nu te descoperi", după formula lui T. Tasso, adept al „maiestății și solemnității formelor", al „cuvintelor în afara uzului comun", metodă sigură de a cuceri *la meraviglia.* Ideea reapare și într-un sonet programatic al lui G. B. Marino :

Ținta poetului este de a minuna.
Vorbesc de cel excelent, nu de cel grosolan.
Cine nu poate uimi (fă stupir), *ducă-se la țesală.*

Consecințele acestei orientări pentru estetica și gustul „modern" sînt considerabile. Înaintea romantismului, barocul descoperă estetica „urîtului", bizarului, straniului, trivialului, insolitului, exoticului — *le belle donne totalmente brutte* (formulă profund barocă !), femeia de culoare, diformitatea, monstruosul, *la hermosura de lo horrible* și alte asemenea „anomalii", produse sau gustate prin eliberarea de sub controlul rațional a fanteziei. Coerența este înlocuită printr-o „incoerență coerentă" (B. Croce), în vederea efectului și a singularizării. Căci întreg acest limbaj eminamente „literar", compozit, înțelege să pună o distanță ostentativă între poezie și vulg, „la rozza moltitudine", respectiv între poezie și proză. Faptul devine și mai evident prin tendința de obscurizare și de valorificare a obscurității, atît de caracteristică barocului, care se transmite unui întreg filon al poeziei moderne, pînă la „ermeticii" actuali. Patronii spirituali ai lui Mallarmé și Valéry sînt, fără îndoială, Góngora cu poezia sa enigmatică, scrisă *a lo culto,* Gracián, cu teoriile sale despre stilul aulic, distinct de vorbirea curentă, Paolo Beni, după care „poezia nu trebuie să fie nici clară, nici precisă, ci numai magnifică" etc. Gustul epocii pentru perifraze și genul *enigmelor* ține de aceeași vocație a obscurității. Noțiunea însăși de „scriitor abscur" este descoperită în această epocă (Pallavicino, *Trattato dello stile,* 1662) (v. *Obscuritatea,* vol. II).

5. Tot acum se consolidează și un alt concept estetic destinat unei și mai strălucite cariere : *noutatea,* rezultat al ingeniozității imagistice. Derivată din „peripeția" aristotelică, a surprizelor acțiunii epico-dramatice, *la novità, la bizzarria della novità,* devine examenul esențial al oricărui poet baroc, a cărui preocupare nu poate fi decît *la meraviglia,* nouă prin

definiție, efectul „noilor fantezii capricioase", cum se exprimă același Cavaler Marino, adept declarat al „noilor lumini și noilor lucruri". Orice temă poetică, teoretizează Muratori *(Della perfetta poesia italiana,* 1724), devine posibilă dacă este „îmbrăcată în hainele noutății" și, implicit, ale contrastului și „varietății", *la variedad, gran madre de la bellezza,* după teoria atît de preromantică a lui Gracián. Inutil a documenta în acest cadru că elogiul noutății este unanim în toate operele baroce, franceze (P. Corneille), germane etc. (v. *Noutatea,* vol. II).

Disocierea, ba chiar ostilitatea față de estetica clasică, se produce în felul acesta încă într-un punct de esență. Barocul instaurează regimul libertății și al spontaneității, al individualității și originalității artistice, opus imitației, canoanelor și academismului. Evident, eliberarea totală nu este posibilă. Reminiscențele clasice rămîn numeroase și în baroc. Spiritul creator face totuși un pas hotărîtor spre eliberarea de constrîngeri teoretice. În locul formalismului clasicizant și al retoricii ideale, apar produsele „entuziasmului", „artificiului" și „furiei poetice", în sens de virtuozitate tehnică. Ideea de normă este înlocuită, la fel, prin conceptul de *caso,* „întîmplare", și inspirație imprevizibilă, momentană : „Afirm că știu regulile — mărturisește G. B. Marino — mai bine decît toți pedanții, dar adevărata regulă este... să știi să rupi regulile după timp și loc". Prestigiul Stagiritului și mai ales al comentatorilor săi dogmatici din Renaștere este în mare scădere, și Saint-Amant declară că scrie indiferent dacă „Aristotel l-ar fi aprobat sau nu". Ca emblemă a barocului liberal se poate, deci, cita inscripția pusă la intrarea celebrei Vila Borghese din Pincio, adresată vizitatorilor : „Oricine ai fi, dacă ești om liber, nu te teme de lanțurile legii. Mergi unde vrei, culege ce vrei, du-te cînd vrei." Este norma de viață a abației Theleme din Rabelais („Fais ce que voudras", *Garg.,* L. I, Ch. LVII), transferată de baroc în estetică.

6. O literatură întemeiată pe astfel de principii nu poate fi decît *hedonistă* și, într-adevăr, toți barochiștii asociază ideea de *diletto* („piacere", „divertissement", „leggiadria") cu aceea de *meraviglia.* Scopul artei devine plăcerea, noțiune și ieri și azi ambiguă, dar mai ales în acea perioadă, încă nu complet eliberată de tradiția pedagogică, haotică, a Renașterii *(utile dulci, delectare — prodesse).* Însă curentul este de ajuns de

puternic ca accentul să cadă pe *dilettare*, n-am spune însă numai în sensul pur senzualist, afrodisiac, excitant, denunțat de Croce, afară dacă nu cumva orice formalism, estetism sau autonomism constituie implicit și un „hedonism" estetic. Dincolo de plăcerea pur senzorială, apare bine conturată și cea psihologică, interioară, chiar intelectuală, a satisfacerii curiozității prin surpriza ineditului, „a fi înșelat în mod abil", a trece subit de la iluzie la luciditate (E. Tesauro), dar mai ales a destinderii, prin *katharsis* recreativ : „uitare dulce", „eliberare de griji", „înveselirea sufletului", inclusiv reveria în natură, în stil prerousseauist. Idei ce vor fi părut frivole umanismului auster, dar care mergeau în direcția sensibilității moderne. Ca și revendicarea gustului „inefabil", facultate de cunoaștere și criteriu intuitiv de apreciere (v. *Gustul* și *Inefabilul*, vol. II).

Se poate vorbi de un pas și mai departe, în sensul ideii de dezinteresare estetică, finalitate fără scop, ba chiar autonomism, gratuitate și „poezie pură" ? Indicii semnificative nu lipsesc, începînd cu recunoașterea deschisă, insistentă, a plăcerii ficțiunii *(dilettevoli menzogne)* — noțiunea are tradiția sa, continuată prin formula și mai „modernă" de „artă în sine" *(in se stessa, operante per se stessa,* Muratori, L. I, Cap. IV) și, s-ar spune, și de „joc", foarte, de altfel, în nota disponibilității și a spectaculosului baroc. [46] În orice caz, ideea de joc recreativ devine tot mai limpede și ea își găsește repede teoreticieni (unul dintre ei : Giuseppe Maria Conti, *Della Conversazione*, 1715, cap. IX : *Del giuoco).* Jocul de cuvinte, *jeux d'esprit*, inclusiv calamburul și acrostihul, fac parte din însăși tehnica „argûției" conceptiste. Că „barochistul e gratuit", a observat-o și G. Călinescu.

Aceasta fiind orientarea de bază, toate recomandările tradiționale de uz pedagogico-religios, și ele destul de numeroase, se dovedesc fie reminiscențe clasicizante, fie ecourile Contrareformei. Dar și în acest caz tezele clasice suferă o convertire psihologistă destul de pronunțată. Edificarea constituie, firește, o datorie, dar în același timp și o plăcere. Învățătura morală este asimilabilă fiindcă ni se transmite în forme agreabile. Adevărul își determină, prin el însuși, propria satisfacție, coincidența termenilor opuși sau divergenți fiind peste tot legea barocă. Se simte imediat că dogmatismul și misticismul au pier-

dut mult din intensitate. Barocul laicizează în mod hotărîtor emoția estetică.

7. În același timp, o artificializează, o transformă într-un exercițiu tehnic de perfecționare a naturii, de *estetizare* în sens „artist", printr-o insistentă asimilare a elementelor cosmice frumuseților și imaginilor curat plastice („pictură", „email", „materie bogată"). Noțiunile-cheie sînt : „artă", *maestria, artificio* (G. B. Marino, *Adone*, VII, 53), se răspîndește ideea că frumusețile poeziei — „artificioase" — sînt net superioare frumuseților naturii. Focurile de artificiu devin „stelele artei" și un poet baroc francez, Du Bois Hus, le exaltă într-o foarte estetă poezie. Apar formulări ce anticipă din plin paradoxele lui Wilde, despre natura care imită arta : „Florile sînt mai frumoase în versuri decît... în grădinile Luvrului". Descrierile baroce sînt, toate, versiuni artificiale, perfecționate, ale unor viziuni interioare. Poetul baroc nu contemplă, nu descrie ceea ce vede (realismul constituie antipodul spiritului baroc), ci doar ceea ce-i impune convenția poetico-literară, educația, clișeul artistic. Peisajul baroc devine un amestec de fantezie, simbolism și virtuozitate artificială, cu o limpede conștiință a noii concepții la poeții ce-l cultivă. [47]

8. Triumful ideii de artă și artificiu — în consens cu întreaga spiritualitate barocă — atrage după sine propagarea ideii de „frumusețe mincinoasă" *(beltád mentirosa)*, de „iluzie" estetică, de „ficțiune" *(il finto)*. Poezia — asemenea unor teme predilecte de inspirație („visage *feint*", „*faux*" etc.) — folosește *le finte parole*, pentru a sugera „iluzii", „ficțiuni", „minciuni". Ne aflăm în plină vogă a mistificării savante, imposturii ingenioase, simulărilor abile. Totul depinde de îndemînarea tehnică : „Ideea poate fi prefăcută în așa fel — observă Mazzoni — încît să pară falsă, sau în așa fel încît să pară adevărată". Regimul predilect este *le trompe l'oeil*, tehnica efectului sugestiv, creator de aparențe. Titlul cărții lui Nicola Sabbatini, *Pratica di fabricar scene e machine nei teatri* (1636), are și o valoare simbolică, a „trucului" baroc prin excelență. Noțiunea de „sinceritate" pierde orice sens. Realitatea estetică aparține „ipocriziei", „măștii" verbale. Superficialității și exteriorității baroce i se potrivește foarte bine formula „formă fără fond".

9. Toate aceste orientări decurg și dintr-o poziție raționalistă, în sfera creației. Concepția, predominantă în Renaș-

tere, a „inspirației divine", face loc, în perioada barocului, lucidității, reflexivității, autodistanțării (v. *Creația*, VI,3). „Compozițiile reușite — afirmă G. B. Marino — sînt produsele spiritelor senine *(intelletti sereni)* ...și nu ale spiritelor turburi *(ingegni torbidi)*, agitate de furtunile accidentelor întîmplătoare". Intuiția construcției metodice, deliberate, în spirit calculat, se întrevede cu claritate, plină de implicații „moderne": o mare libertate de inițiativă controlată, posibilitatea „jocului" creator nu este numai întrevăzută, dar și admisă, ratificată. *Le bel esprit* se joacă făcînd *concetti*, produse „spirituale", improvizate, ingenioase, gratuite. Abatele Bouhours, bun observator al epocii, reține că „on y met à toute heure l'esprit et le coeur en jeu" *(La Manière de bien penser...*, 1691). „Jocul" include în egală măsură disponibilitatea și gratuitatea, abilitatea și efectul calculat. Ceea ce implică — paradoxul este doar aparent — tensiune, metodă și efort, căci jocul *argùției* implică încordare, travaliu artistic. De unde și tendința de a deduce valoarea operei din cantitatea muncii creatoare depuse, „de mare oboseală, de mare artă și în consecință demnă de mare laudă" (G. Guarini).

VIII. Caracterele spiritului și stilului baroc se regăsesc în proporții variabile și cu diferite nuanțe în toate literaturile europene din sfera sa de influență, care include și zone culturale limitrofe țărilor noastre (Boemia, Austria, Ungaria, Polonia, spațiul neogrec) [48]. Împingînd generalizarea pînă la limita legitimă, documentată, se poate admite că *literatura barocă* dezvoltă peste tot cam aceleași *note fundamentale*, proprii principiului său dualist, antinomic, artificios și spectacular, făcut din antiteze, combinații, suprapuneri surprinzătoare de planuri și efecte, adesea ironice, burlești, grotești. Toate derivă, în ultimă analiză, dintr-un conflict structural, universalizat, transformat într-un adevărat program spiritual și estetic, între aparență și materialitate, idealitate și realitate, abstract și concret[49], în stil dramatic sau conciliant, ludic și delectabil, căci antagonismul baroc este el însuși inegal și oscilant pe extreme. De unde o mare vocație a instabilității și vieții fugitive, în decoruri mereu mobile, caleidoscopice, adevărată procesiune de aparențe și iluzii. În felul acesta, ficțiunea devine simulacru, invenția — mistificare, conflictul interior — înscenare, mască și ficțiune. Preocuparea centrală rămîne mereu

satisfacerea cu orice preț a imaginației, a necesității fundamentale de ficțiune.

1. Necesitatea *genurilor literare noi* sau adaptate unor astfel de orientări devine evidentă. Barocul „descoperă" drama și genurile neregulate, libere, mixte, tip tragicomedia, „nici una, nici alta", ci — după Scudéry — „amîndouă împreună și ceva pe deasupra". Apar comediile-balet, comediile farse, *Doppelspiegeln*, romanele-librete de spectacole, pastoralele lirico-dramatice, comediile lacrimogene precursoare ale melodramei. Sînt redescoperite și adaptate romanele medievale ingenui, de pură evaziune, optimiste, galante, cu intrigă complicată, poemele alegorice. Sînt cultivate epopeile romanești, complicate, edificatoare. Barocul grav, spiritualizat, continuă și amplifică literatura religioasă de apologii, profeții și viziuni, cel popular literatura de colportaj, de gust democratic.

2. Cîteva *simboluri centrale* inventariate, catalogate (H. Hatzfeld, Al. Ciorănescu, Jean Rousset), — arhetipii literaturii baroce — dau ținută literară tuturor acestor aspirații: eroii metamorfozelor și deghizărilor (Circe, Proteu, Calipso), clișeele instabilității și mobilității (apa și fluiditatea sub toate formele, fuga timpului — obsesia orologiului! —, vîntul, norul, curcubeul, sfera, bula, flacăra, umbra, reflexul, lumina care pîlpîie), tropii caducității, păcatelor și prăbușirilor terestre (închisoarea, labirintul, mormîntul, cimitirul, ruina, moartea), ai vanității și ostentației (păunul, elogiat de Gracián).

3. O serie de *teme tipice* exprimă situațiile fundamentale: conflicte (mișcări contrare sau paralele, dublă mișcare centrifugă — eroi care fug unul de altul — opoziții abstracte, eu-lume etc.), instabilitatea, inconstanța, iluzia, disimularea, ambiguitatea, oscilarea, dilemele acute (pasiune-datorie, virtute-rațiune de stat, iubirea ca seducție și pericol), paradoxele psihologice (iubire-ură, *morir por no morir)*, extremele, antitezele gigantice, dramatice (lumină și umbră, zi și noapte, credință și rațiune, grandoare și mizerie, iubire și moarte, amor sacru și profan). *Viața este vis, viața este teatru, teatrul în teatru* sînt concluzii baroce esențiale, produsele unei necesități continui de iluzie și dedublare, urmată de demistificarea finală. Omul baroc se deghizează într-o lume de teatru și decoruri, populată de travestiuri, dubluri și roluri false. Din toate

aceste cauze, literatura barocă devine plurivalentă, sugerează semnificații multiple, „simbolia" sa este accentuată.

4. Compoziția se adaptează și ea sensurilor interioare : *formele se deschid,* se elasticizează, își pierd coerența, încep parcă să „zboare", structura devine atectonică, se dislocă, intriga se complică la nesfîrșit prin adăogire de noi episoade, adevărate volute și arabescuri romanești. Romanele baroce pot fi continuate oricît, într-atît sînt de „deschise", de puțin organizate. *Alcidalis et Zélide* (1658) de V. Voiture primește două completări originale, una franceză (1668) și alta... românească (1738). Intriga se diversifică, se suprapune, se încarcă ornamental, asemenea unui altar de Churriguerra. Doi îndrăgostiți, despărțiți de accidente neprevăzute, se caută, se regăsesc, sînt din nou smulși unul de lîngă altul, trec printr-o infinitate de peripeții etc. Romanul *à tiroirs, Rammenerzählung* constituie o formulă „barocă" tipică, cu ascendență străveche *(1001 de nopți* etc.). Descrierile, totdeauna în mișcare, sînt complicate, conduse pe multe planuri.

5. *Stilul* devine inegal, dinamic, plin de *crescendo* și *rinforzando,* înflorit, ornamental („floridité ou élégance du style", Chapelain), dilatat, bombastic, cu o expresie actuală „redundant" — în acest sens barocul constituie exagerarea oricărui stil — sau extrem de concis, abrupt, prin elipse și concentrări ingenioase, paradoxale.[50] Procedeul fundamental rămîne antiteza declarată sau imanentă, cultivarea sistematică a contrastelor, asociația polilor opuși (abstract-concret, lumini-umbre, suav-grotesc, umor-macabru), căutarea efectelor (acustice : armonii imitative, tehnice : acrostihuri, anagrame, rime interioare, proze rimate), imagismul ornamental, retoric, artificios, sclipitor, magnific. Este un stil prin excelență „literar", elaborat, cult, aulic, la antipodul poeziei spontane, ingenui, consacrînd triumful literaturii asupra poeziei. Figurile predilecte sînt, firește, metaforele surprinzătoare, extraordinare, paradoxale, echivoce, contrastante (antiteza, *oximoron, catacreza,* hiperbola, poanta, întreaga gamă a celebrelor *concetti* și *agudezas),* substitutive (corespondențe), simbolice (embleme), evocative, cu perspectivă în profunzime, în sensul categoriei

lui Wölfflin [51]. Metafora deghizează totul. Ea constituie decorul literar esențial al existenței baroce.

IX. Avînd o conștiință atît de „modernă" — *alamode* este chiar o expresie a epocii (G. B. Marino declară că nu scrie decît poezia care „place azi secolului său", *al secol vivente)* —, nici nu se putea ca barocul să nu fie redescoperit și elogiat de critica, estetica și literatura actuală. Baudelaire — probabil primul — relevă interes pentru stilul iezuit al catedralelor belgiene *(Pauvre Belgique,* XXV). Reabilitarea lui Wölfflin pleacă de la surprinderea unor afinități între „epoca noastră" (1888) și barocul italian, cu raportări directe la principiile lui Wagner. Voga expresionismului — turbulent, dramatic, plin de tensiuni — contribuie și mai mult la reactualizarea barocului. Freud studiază mecanismul inconștient al *conceptelor: Der Witz und seine Beziehung zum Unbewusten* (1905). Eugenio D'Ors, în sfîrșit, descoperă un baroc *romanticus, finisecularis, posteabellicus,* iar T. S. Eliot se preocupă insistent de *The Metaphysical Poets* (1921), tot mai studiați și reeditați în timpul din urmă. Explicația cea mai răspîndită și plauzibilă a acestei noi pasiuni baroce poate fi găsită în structura contradictorie, chiar dezechilibrată, a spiritului modern (occidental), în nostalgiile sale nesatisfăcute și, mai ales, în stilul revoltelor sale. Căci barocul, prin însăși esența sa, este „avangardist", inconformist, insurecțional, mai ales, în estetică. În această direcție sînt de urmărit toate analogiile actuale cu adevărat semnificative. Decadentismul englez, de pildă, continuă *euphuysmul,* și faptul a fost observat.[52]

Dacă relațiile dintre poezia lui Góngora și obscuritatea lui Mallarmé au devenit, azi, destul de curente (Blaga stabilește și el o astfel de relație în *Geneza metaforei și sensul culturii,* 1937) [53], nu integral explorate sînt corespondențele barocului cu avangarda modernă (v. *Avangarda,* V, 8). Și cu toate acestea, afinitățile sînt evidente: același spirit de eliberare și revoltă, aceeași artă insolită, de „ruptură", discontinuitate și inovație. De altfel, accepțiile actuale ale noțiunii de baroc nici nu sînt diferite. [54] Apollinaire, cu toate metamorfozele sale estetice, cu toate „caligramele" sale, este un autentic baroc [55], probabil ultimul mare baroc al literaturii. Paradoxele, calambururile, jocurile de cuvinte și „cadavrele" suprarealiste au ascendență înverderat barocă. Teatrul cruzimii, la fel. [56] Noul roman francez

relevă și el analogii surprinzătoare : picaresc, spirit obiectivist, efecte de surpriză.[57] De asemenea, estetica *grupului 63*, a avangardei italiene : sincretism al artelor, spectacol total, poezie combinatorie. [58] S-au făcut și apropieri pur tehnice : predilecția spre formele deschise, spre informal, spre colaje, acestea — mai ales — de precisă anticipare barocă *(les centons)* [59]. Criticii de avangardă redescoperă, în sfîrșit, și ei noțiunea de baroc. Astfel, Roland Barthes scrie, nu fără oarecare ostentație, despre *Tacite et le baroque funèbre* (1959). [60] Și mai legitim este un articol românesc despre *Paul Claudel și stilul baroc.* [61] În această sferă conceptul păstrează încă o nuanță exotică, uneori chiar abuzivă de unde și o serie, destul de recentă, de rezistențe. [62]

X. Se poate vorbi și de un *baroc românesc* ? Într-o oarecare măsură da, atît în sensul unor legături directe (lecturi, traduceri, prelucrări din literatura barocă europeană a secolelor al XVII-lea și al XVIII-lea), cît și al afinităților structurale. [63] În catalogul bibliotecii stolnicului Constantin Cantacuzino, probabil primul român care a venit în contact cu un mediu literar baroc, în Italia, la Padova (1607—1609), figurează : T. Tasso, G. F. Loredano, E. Tesauro, Paolo Segneri, o traducere din La Calprenède etc. Mitropolitul Dosoftei dă o versiune liberă a prologului traducerii *Erofiliei*, tragedie neogreacă de George Chortatzis (1637), imitație după *L'Orbecche* de Giraldi-Cintio (1541). *El Criticón* de Baltasar Gracián are traduceri grecești (1754) și românești, cea din urmă tipărită : *Critil și Andronius* (Iași, 1794). Nu lipsesc nici romanele medievale în prelucrări baroce, precum *Erotocritul* lui Cornaros și *Imberie și Margarona*, traduse încă la sfîrșitul secolului al XVII-lea. Pătrunde și un roman baroc tipic al „prețiosului" V. Voiture, *Alcidalis et Zélide* (1658), care devine (în 1783, tot la Iași) : *Istoria lui Alțidalis și a Zelindei*, cu particularitatea — interesantă — că traducătorul moldovean îi adaugă o completare-încheiere proprie. Este primul text integral original de factură barocă din literatura română. S-a dovedit că, în predicile sale, Petru Maior urmează îndeaproape opera celebrului predicator iezuit al Contrareformei, Paolo Segneri. Tot unei influențe iezuit-baroce poate fi atribuit și începutul așa-zisului „teatru școlar", cultivat în colegii, în Transilvania, în secolul al XVIII-lea și începutul celui următor, de tipul *Occisio Gregorii... Vodac,*

probabil cea mai veche piesă de teatru din Transilvania scrisă în limba română (către 1780). Poeții Văcărești sînt plini de *concetti*, atît de evidente la Nicolae Văcărescu (*„În rai fără tine e moarte, e gheață !"*) etc.

Stilistica, tipologia și caracterologia specific barocă apar și ele, în mod inevitabil, mai ales la Macedonski, scriitorul român cu afinitățile spirituale, estetice și temperamentale cele mai pronunțat baroce : tensiunile interioare, conflictul structural dintre iluzie și realitate, ascensiune și cădere, spiritualizare și prăbușire în materie, *Weltsucht* și *Weltflucht*, senzualitatea, jocurile și artificiozitățile formale, metaforismul din *Thalassa*, toate note profund baroce. Unele se regăsesc și la Bolintineanu, Arghezi și, mai ales, la Mateiu Caragiale. G. Călinescu a făcut cîteva scurte observații în acest sens, el însuși fiind declarat de alții (Vladimir Streinu) drept un spirit „baroc", în timp ce E. Lovinescu și T. Vianu ar fi „clasici", iar Perpessicius... „rococo". În timpul din urmă, noțiunea de baroc pare să pătrundă încă timid și în limbajul criticii actuale. Leonid Dimov este recunoscut de Matei Călinescu drept un „poet baroc" autentic, care crede și nu crede în ritualul său poetic. [64]

Problema biografiei începe să se pună cu seriozitate în literatura română abia de la *Viețile* lui *Mihai Eminescu* (1932) și *Ion Creangă* (1938) de G. Călinescu, și ar fi exagerat să se susțină că trecerea timpului i-a adus dezlegarea deplină. Adevărul este că nici ieri, nici azi, nu s-a putut realiza un acord asupra „metodei" folosite, între „documentariști" și „portretiști" prăpastia fiind, s-ar zice, de netrecut. De fapt, controversa pleacă de la însăși confuzia conceptului de biografie, noțiune veche, care a început să fie studiată și analizată sistematic abia în secolul nostru. Clarificarea deplină încă lipsește. Totuși, o serie de noțiuni au devenit mai clare, mai bine documentate. Superstiția definiției literare unilaterale, univoce, a dispărut și ea. Dar adevăratul progres constă în precizarea și diversificarea obiectului biografiei : „viața" individului.

I. Recunoașterea principiului că orice om duce mai multe „vieți paralele" se dovedește de cea mai mare însemnătate pentru *obiectul* teoretic și practic al biografiei, „scriere" (gr. *graphein*) despre „viață" (gr. *bios*). Etica antică face o distincție esențială între viața practică, activă, și cea teoretică și contemplativă, de unde rezultă că există două tipuri de vieți și, deci, două tipuri fundamentale de biografii. Planurile se pot suprapune, interfera în total sau în parte. Nu însă și confunda : existența exterioară rămîne bine distinctă de cea interioară, evenimentele fizice sînt de o altă calitate decît cele morale.

În practica biografiei, această realitate curentă este respectată, în mod empiric, încă de la începuturile sale. Au trebuit

să intervină, însă, o serie de observații moderne despre psihologia eului, ca definiția biografiei să se revendice deschis de la noile analize, care recunosc diferite „euri" specializate, suprapetajate, interdependente. Dacă „există un om interior ascuns sub cel exterior, iar al doilea nu face decît să exprime pe primul", atunci devine limpede în ce constă programul biografului. Taine, mai mult chiar decît Sainte-Beuve, trebuie citat pentru consecvența și spiritul de metodă al concluziilor sale : „Omul corporal și vizibil nu este decît un indice prin care studiem omul invizibil și interior" [1]. Deci adevărata biografie nu poate fi decît interioară, portretistică în sens moral. Situația se complică și mai mult prin faptul că, în cazul creatorilor, simpla biografie interioară se dovedește insuficientă. Spiritul creator trăiește o viață distinctă, în sfera biografiei interioare. Prin urmare, în noile clasificări ale psihologiei (eul material, respectiv empiric, fizic, social și spiritual) [2], apare încă un compartiment, cel mai profund dintre toate : al „eului creator", „liric" etc. — radical deosebit de cel „empiric" — obiectul adevăratei biografii a creatorului. Distincția este repede acceptată. Ea devine chiar clasică. [3] Scriitorii-eseiști o revendică energic. [4] Teoria biografiei rămîne, totuși, în bună parte ezitantă. Explicația stă în faptul că orice diviziune precisă a studiului biografic atrage după sine o reierarhizare radicală a direcțiilor sale. Ceea ce partizanii biografiei tradiționale nu pot accepta decît cu mare greutate.

II. În esență, situația se prezintă în termeni cît se poate de limpezi : dacă „viața" se desfășoară pe trei planuri, iar existența celor trei „euri" constituie o realitate indiscutabilă, rezultă că biografia nu poate fi decît de *trei tipuri* : vieții empirice, practice, îi corespunde biografia de fapte exterioare, de *tip documentar-istoric ;* vieții interioare îi corespunde biografia de evenimente „secrete", morale, intelectuale, de *tip portretistic* ; vieții creatoare îi corespunde biografia de evenimente spirituale, echivalente cu procesul de formare al operelor, al personalității artistice, de *tip spiritual, genetic.* Primele două tipuri, bine consolidate, n-au nevoie de nici o pledoarie specială. Nu același este cazul biografiei „eului creator", ce impune unele precizări suplimentare.

Întrevăzută încă de Sainte-Beuve, care observă deosebirea, dar și legătura interioară, dintre existența incipientă, latentă,

obscură, a perioadei de formație și cea realizată, „primă" și „secundă" [5], biografia gestației, a producerii operei, constituie o revendicare permanentă a scriitorilor, cu viață stearsă, monotonă, aparent superficială. Flaubert trăiește ca rentier, se închide în casă; după o călătorie de tinerețe în Orient și cîteva legături feminine destul de efemere, nu se mai întîmplă în biografia sa, exterior vorbind, nimic. Impresia fundamentală, la suprafață, este de monotonie și absorbire totală în realizarea proiectelor literare. Proust, dimpotrivă, duce o viață mondenă, chiar snobă, cu numeroase legături protocolare, invitații, baluri și ceremonii de pură convenție. Personajul pare a fi cu totul „social", lipsit de profunzime. Și totuși, și unul și altul știu precis că nu *acesta* este sensul vieții lor, că adevărata lor biografie rămîne ascunsă, că evenimentele exterioare nu-i exprimă nici pe departe. De unde și protestul categoric: dincolo de „existența vulgară — arată Flaubert — există o alta, una secretă, radioasă și iluminată numai pentru mine" [6]. Proust se dovedește și mai precis: „O carte este produsul unui alt *eu* decît cel ce se manifestă în obiceiurile, societatea și viciile noastre. Acest eu, dacă vrem să încercăm să-l înțelegem, putem să-l surprindem numai în interiorul nostru, prin recreare, în noi înșine." [7] Ceea ce echivalează biografia eului creator cu o adevărată operație de recreație critică. Biografia creației se confundă cu actul critic creator. Omologie întru totul acceptabilă, care duce, practic, la negarea sau bagatelizarea biografiei literare întemeiate pe simpla cronologie de date exterioare.

Dintre esteticienii „eului poetic", doar Croce trage această concluzie radicală: personalitatea „poetică" a scriitorului nu se confundă cu personalitatea sa „practică". Prima se identifică cu opera, a doua, cu totalitatea actelor sale istorico-biografice. Dovadă că două personalități fizice bine distincte (frații Goncourt, Meilhac și Halévy, Erckmann și Chatrian) pot produce o singură operă, cu personalitate estetică unică. Ducînd mai departe această constatare, rezultă că biografia unui om de stat se confundă cu înseși faptele sale publice, reprezentative pentru destinul său istoric; campaniile, victoriile, exilul lui Napoleon sînt chiar existența sa biografică și așa mai departe. A nara toate aceste evenimente înseamnă a face istorie. De aici, încheierea paradoxală: un bărbat ilustru prin creațiile sau faptele sale nu are propriu-zis „biografie". În primul caz,

ea se confundă cu studiul estetic al operei. În al doilea, cu povestirea faptelor sale istorice încadrate într-un „scenariu epic", deci cu însăşi istoria. Astfel pusă problema, ca obiectivare a unei personalităţi distincte într-o operă (literară, politică etc.), biografia nu se poate constitui ca gen autonom, lăsîndu-se absorbită fie de critica literară, fie de istorie. [8] Obiectivul criticii genetice, restrîns la „biografia" unei singure opere, pleacă de la aceleaşi premise, aplicate doar pe durata unei secvenţe creatoare.

Unitatea şi interdependenţa celor trei euri corectează acest autonomism excesiv, de reformulat în sensul următor : dacă dintre cele trei „etaje" ale eului, biografia spirituală este, efectiv, cea mai profundă şi mai reprezentativă, ierarhizarea nu anulează cîtuşi de puţin posibilitatea solidarizării eului social, psihologic şi moral, de cel creator. Dovadă, între altele, cazul lui Goethe, în biografia lui Fr. Gundolf, intitulată pur şi simplu *Goethe*, expresie — în viaţă şi operă — a aceleiaşi forţe sau „demonii" creatoare. Rămîne însă bine stabilit principiul că interrelaţia eurilor este irepetabilă ; că între diferitele euri pot exista antagonisme, conflicte ; că, prin renunţarea sau diminuarea unui eu, suprimăm sau comprimăm implicit şi biografia sa virtuală ; şi că, în concluzie, raporturile dintre cele trei tipuri de biografii posibile corespund în substanţă relaţiilor existente dintre cele trei euri ale personajului.

În sfîrşit, la întrebarea centrală : de ce scriem şi citim biografii, care este impulsul biografic specific ?, se poate răspunde în acelaşi mod : biografia *documentară-istorică* satisface cunoaşterea istorică [9] („ce s-a întîmplat", „cum a fost în realitate") ; cea *portretistică* răspunde preocupării de analiză, clasificare şi tipizare morală, curiozităţii integrale pentru om [10] ; cea *spiritual-genetică*, tendinţei subtile de descifrare, reconstituire şi definire critică a personalităţii artistice, exerciţiu de simpatie, afinitate şi transpunere creatoare. În mod practic, cele trei biografii se întrunesc într-o rezultantă comună, cu accentele deplasate pe un plan sau altul, după împrejurări. De unde, constatarea că nu există biografii integral „pure", ci numai „mixte", o biografie „morală" sau „estetică" fără un minim de referinţe istorico-sociale fiind practic imposibilă.

III. Biografia de *tip istoric* reprezintă, într-o primă fază, un gen polivalent, o combinaţie de mitologie, istorie şi

literatură, evoluată prin disociere și autonomizare progresivă. Sensul deplasării este comun întregii literaturi, de la sacru spre profan, iar în interiorul sferei laice, de la istorie spre morală și literatură, prin desprinderi și delimitări succesive. Rezultatul este specializarea și interiorizarea continuă : în sfera istorică, biografia personajului istoric tinde să facă loc personajului comun, individual, „anonim" ; în sfera morală, biografia se transformă treptat în portretistică, termenul final fiind autobiografia, imaginea omului despre el însuși, printr-un act de pură autoreflexie ; în sfera literară, în sfîrșit, personajul biografic tipic devine, la un anumit moment istoric, eroul literar, creatorul, biografia prefăcîndu-se într-un capitol de istorie literară. Acest mic tablou are caracter sistematic, nu „istoric". Verificarea pe texte este, însă, oricînd posibilă.

1. Orice zeu, erou, întemeietor de religie, are „biografia" sa *mitică*, legendară, fantastică, atît de elastică și de receptivă, încît ea încorporează o serie întreagă de elemente colaterale, tradiționale, inclusiv „istorice", supuse procesului esențial de mitizare și sinteză. În această fază, „biografia" constituie în același timp document „teologic", ritual, elogiu și monument funebru. *Theogonia* lui Hesiod este un text clasic, *Metamorfozele* lui Ovidiu, tot unul clasic, cu adieri laice, antropomorfismul alunecînd adesea în anecdotă erotică. Viețile lui Buddha și Mahomed pleacă de la realitatea istorică a personajelor, hiperbolizate și mitizate pe dimensiuni enorme. Sînt, de fapt, primele „hagiografii" celebre, gen pe care creștinismul îl transformă într-un excepțional instrument de apologie și conversiune. Ce sînt altceva cele patru evanghelii decît patru biografii ale lui Isus, văzut din diferite unghiuri, bun exemplu de diversificare inevitabilă a perspectivei biografice, chiar dacă imperceptibilă și constrînsă de aceeași optică spirituală ? *Acta sanctorum*, martirologia, hagiografia medievală continuă aceeași veche tradiție. [11] Ea reapare în toate tendințele de „divinizare" a personajelor politice, inclusiv moderne, intrate sau introduse propagandistic în legendă. Plutarh, biograf profesionist, cînd începe să despartă legenda de istorie : „Iar cele ce urmează [...] le chivernisesc poeții și mitografii și nu prezintă nici o încredere și nici o lămurire" *(Teseu,* I), adoptă o poziție mai lucidă, mai intelectualizată. Sofiștii, la fel. Cultul celebrităților cunoaște accente de panegiric sacru și în Renaștere. Multe glorii locale

sînt comparate — bombastic — cu sfinții. Ceea ce predomină este conceptul de panteon universal, constituit erudit, deci laic, de poeții umaniști.[12]

2. Personajul *istoric*, la rîndul său, devine erou de biografie prin întreaga sa activitate și participare la desfășurarea istoriei. Din care cauză, evenimentul biografic și istoric tind să se confunde, să se integreze în aceeași ordine, perspectivă și metodă de studiu. Și atunci cînd rolul personalității în istorie are un caracter de exponență, de „agent" al unor forțe și legi obiective, în spirit marxist[13], biografia „agentului" se dovedește necesară, fie și ca simplă demonstrație documentară a determinismului istoric. Cu atît mai mult în cadrul concepției eroice și personaliste tradiționale a istoriei, introdusă de istoricii antici greco-romani, care sînt și întemeietorii biografiei istorice : Isocrate *(Elogiul lui Evagoras)*, Xenofon *(Ciropedia)*, Salustiu *(De conjuratione Catilinae)*, Suetoniu *(De vita duodecim Cesarum)*, Tacit *(De vita Agricolae)* și, mai ales, Plutarh, autorul celebrelor *Vieți paralele*. De altfel, tot în legătură cu Plutarh, apare și termenul modern de *biografie* (format încă în perioada alexandrină), mai întîi la Dryden (1683), în latinește *(biographia)* și englezește *(biography)*. În limba germană cuvîntul este atestat în 1709, dar dicționarele secolului al XVIII-lea îl acceptă numai cu mari reticențe. În sensul actual, el este primit abia în 1771 de *Dicționarul Academiei Franceze :* „Histoire de la vie des particuliers"[14]. Biografia continuă să fie și azi, în mod fundamental, un gen „istoric". Fapt inevitabil.

Cîteva realități simple și esențiale nu pot fi niciodată uitate : existența obiectivă, nu imaginară, a eroului ; ordinea cronologică a vieții trăite și povestite ; dimensiunea și semnificația istorică a actelor și operelor sale ; coerența, sensul și „destinul" oricărei biografii istorice. Fără aceste elemente, biografia nu se poate constitui ca operă scrisă, oricît talent literar și pătrundere psihologică ar avea sau n-ar avea biograful. Baza o constituie, în orice împrejurare, relatarea unor date, fapte consumate, evenimente memorabile, cauze și efecte cu audiență socială. Numai pe această infrastructură se poate construi o biografie, și cine o ignoră poate avea o mentalitate (perfect legitimă) de literat sau de moralist. Nu însă și de biograf-istoric, inițiatorul, organizatorul și „patronul" tradițional al oricărei biografii posibile. Goethe rezumă într-o formulă

cuprinzătoare întreg acest program, citabil și pentru surprinderea diferitelor specializări ulterioare *(Dichtung und Wahrheit*, I, 1811) :

„Căci aceasta este tema principală a unei biografii : să descrie pe om în împrejurările vremii lui și să arate în ce măsură totalitatea lumii i se opune, în ce măsură îl favorizează, cum din acestea se formează o concepție despre lume și oameni și în ce chip, dacă este vorba de un artist, poet sau scriitor, concepția lui se răsfrînge din nou afară".

În toate aceste situații, biografia rămîne un act istoric unic : scoateți eroul, autorul etc., faptele și operele sale continuă să existe ; suprimați acțiunile și operele eroului, numele său devine gol, o simplă abstracțiune, care nu mai spune nimănui nimic.[15] Obiectul și metoda istoriei și biografiei sînt, deci, substanțial identice, punct de vedere intrat în circuitul larg al ideilor admise.[16] Diferențierea stă în perspectivă și altitudine a observației : istoria tinde spre generalizare, ea se lasă studiată și meditată de la „înălțime" și „distanță" ; biografia tinde spre particularizare, ea cere observația directă și apropiată a vieții eroului.[17] Un coeficient de glacialitate, într-un caz, de intimitate, în altul. Ultimul coeficient sporește prin descoperirea și cultivarea unor eroi care nu pot fi studiați și evocați decît prin apropiere și clarificare interioară.

Eroul tradițional al istoriei politice este impunător, distant și autoritar. Biograful care nu „face" istoria, ci numai o „scrie", nu se simte egalul personajului său, oricîtă receptivitate istorică ar dovedi. Condiția sa este subordonată și, chiar dacă n-o recunoaștem, minoră. Cu totul altul este cazul eroului istoriei literare. Cu acesta biograful tratează de la egal la egal, fără inhibiții, fără complexe. Amîndoi sînt și se simt autori, „colegi", oameni de litere. Dar pentru ca o astfel de reacțiune să se producă și să fie recunoscută, trebuia mai întîi ca scriitorul, creatorul de orice speță, să devină obiect legitim de biografie, printr-o pronunțată laicizare și „depolitizare" a istoriei biografice. Mișcarea este analoagă autonomizării progresive a istoriei literare (v. *Istoria literară*, vol. II), inițial simplu capitol al istoriei politice, ulterior desprinsă și dezvoltată conform logicii sale interioare.

Sînt momente în istoria ideilor mai „revoluționare" decît multe revoluții politice. Substituirea eroilor biografici, a îm-

părăților, generalilor și șefilor de state, prin „obscuri" filozofi și poeți, este unul dintre acestea. De unde importanța capitală a unor opere ca : *Despre viețile și doctrinele filozofilor* de Diogene Laerțiu, a biografiilor specializate pe activități (inclusiv istorici, oratori, poeți) ale lui Cornelius Nepos, *De illustribus viris*, și chiar a lucrărilor de compilație erudită, realizate de gramaticii alexandrini, consacrate atîtor poeți, ca preambul al comentarului asupra operei lor. Tradiția continuă în Evul Mediu, prin diferite *Vies des troubadours* (cele mai notabile datează din secolul al XIII-lea, scrise de Uc de Saint-Cyrc), pentru a lua în Renaștere proporțiile cunoscute. Este epoca primelor mari biografii sau colecții de biografii consacrate unor scriitori sau creatori de artă, cu cea mai deplină conștiință a necesității și excelenței genului, amestec de biografie propriu-zisă, analiză estetică și pledoarie *pro domo*. *Vita di Dante* de Boccaccio, *Le Vite dei più celebri pittori, scultori e architetti* de Vasari definesc în mod memorabil acest tip de biografie : prima include și o apologie a poeziei și chiar un fel de „teorie" a literaturii (cap. XXI—XXIV) ; cea de a doua urmărește totodată să demonstreze valoarea picturii și a sculpturii, în comparație cu arhitectura (*Proemio*, cap. XXI). În secolul al XVIII-lea, în special în Anglia, genul biografiei istorico-literare este constituit pe deplin, prin numeroase *Life* și *Lives of the English Poets*, dintre care cele mai vestite sînt scrise de Dr. Samuel Johnson (1783). Pentru ca o astfel de biografie să fie nu numai posibilă, dar și necesară, trebuiau întrunite cîteva condiții : o conștiință bine consolidată a personalității creatoare, o „democratizare" a biografiei, o sensibilitate dezvoltată pentru individualitatea umană, o libertate reală de exprimare, caracterizare și judecată literară. Importanța lor se verifică mereu, inclusiv în epoca actuală, în toate literaturile evoluate.

Unele dintre aceste tendințe încep să fie surprinse și la N. Bălcescu, întemeietorul biografiei românești moderne, cu eroi din sfera politică, dar și „literară" (Ioan Tăutu, Ioan Cantacuzino, Constantin Cantacuzino, Miron Costin). În 1846, el plănuia, în colaborare cu M. Kogălniceanu, „un dicționar biografic, care să cuprindă viețile celor mai însemnați români din toate părțile și din toate veacurile". M. Kogălniceanu pregătea,

încă din 1843, un dicționar istoric asemănător. Semn că ideea pătrunsese efectiv în conștiințe. [18]

Sensul interior al biografiei de tip „istoric" fiind lărgirea continuă a sferei și razei vizuale, punctul ultim al acestei dilatări constă în cea mai radicală substituire posibilă : a personajului istoric prin personajul pur și simplu, anonim, obscur, „erou" nu mai puțin legitim de biografie. Mișcarea este înscrisă în însăși logica desprinderii și izolării progresive a individului de anonimatul istoriei. Coleridge are o astfel de intuiție încă din 1797 [19], punct de vedere acceptat de întreaga teorie modernă a biografiei, care începe să admită în preocupările sale și viața indivizilor reali, neînsemnați istoric, dar interesanți biografic. [20] Virginia Woolf practică *The Life of the Obscure*, ipoteză primită și de André Maurois : viața unui anonim poate fi la fel de pasionantă ca a lui Cezar, chiar dacă ea ridică biografului dificultăți serioase de documentare. [21]

3. Vocația istorică a biografiei vede în *document* condiția sa materială fundamentală, fapt cum nu se poate mai legitim. Fără izvoare nu există biografie. Ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin că biograful ar fi un simplu căutător de acte de arhivă. Totuși, el nu are dreptul să le disprețuiască atît timp cît profesează despre eroul său o viziune istorică, întemeiată pe fapte atestate documentar și controlate critic. Firește, calitatea izvoarelor rămîne oricînd foarte variabilă. Concepția despre valoarea lor a evoluat enorm. Plutarh pleacă de la tradiție și anecdote istorice. Vasari folosește în plus amintiri personale, mărturii contemporane, diferite „documente". Brantôme, tot în Renaștere, pune la contribuție, în ale sale *Vies des Dames galantes*, anecdote de zvon public și multe elemente de memorialistică, biograful scriind în cunoștință de cauză. Boswell, autorul celebrei *The Life of Samuel Johnson* (1791), are o mentalitate de martor ocular, lipsit de orice ambiții literare. [22] Notează convorbiri în stil de cvasi-reporter, citează diferite acte, folosește corespondență etc. Modernul Barrès (exemplu dintr-o sută) scrie despre *Greco ou le secret de Tolède* în funcție de mediu, de temperatura morală a cadrului fizic, tratat ca element biografic esențial. Tendința actuală cere elaborarea unei adevărate „tehnici" a materialului biografic : adunat, triat, interpretat după toate regulile „artei" istorice. [23] De unde, s-ar înțelege că o bună mînuire a izvoarelor dezleagă întreaga problemă a

biografiei. Faptul este adevărat, dar numai în parte. În plus, nu peste tot există aceeași experiență, evoluție și tradiție biografică. Situația literaturii noastre o dovedește.

Cine crede că pozitivismul istoriei literare a dispărut odată cu Bogdan-Duică se înșală. Acesta pleacă de la convingerea că, pentru elaborarea unei biografii, monografii etc., este necesară strîngerea prealabilă a *tuturor* documentelor posibile. Utopie curată, de bună seamă. Totuși, punctul de plecare a fost și rămîne întemeiat. Esențial este a nu-l exagera pînă la caricatură. Ideile lui G. Călinescu despre biografie, invocate adesea pentru ilustrarea poziției contrare, sînt în realitate mult mai nuanțate. Mai întîi, el recunoaște : „Nu pot să declar în chip simplist că cercetarea exhaustivă este de osîndit". Limita nu poate fi decît una singură : „Scopul biografiei este viața, nu faptele, și, cînd sînt destule fapte pentru a intui viața, biografia devine legitimă"[24]. Esențial este, deci, a ne procura *destule* documente, noțiune extrem de relativă, de precizat în fiecare caz în parte. A pretinde contrariul înseamnă a face speculații goale, a nu fi scris *niciodată* o biografie.

Mica noastră experiență în legătură cu *Viața lui Alexandru Macedonski* confirmă aceeași situație. Ea nu putea fi scrisă dintr-o dată, fără un serios efort documentar prealabil, cu atît mai util în cazul unei biografii copleșite de legende și prejudecăți.[25] Documentarea continuă și azi în mod legitim, și ediția a doua a lucrării va demonstra întreaga sa necesitate. Abia la acest stadiu biografia începe să devină „saturată" : cînd toate punctele nodale ale unei existențe sînt pe deplin elucidate din perspectiva coerentă a biografului, singurul calificat să decidă. El n-are a primi nici „lecții", nici „indicații" de la jurnaliștii literari, care n-au redactat în viața lor o singură pagină biografică, necum o întreagă biografie. În cultură, în istoria literară, în biografie, există o serie de etape necesare, care nu pot fi escamotate. Documentul biografic rămîne mijloc, nu scop. Este însă ridicol cine-și propune scopuri fără mijloacele trebuitoare.

În foarte multe împrejurări, biograful nu urmărește să ofere decît o sistematizare de date documentare, ca „izvor" istoric al viitoarei biografii de tip moral sau critic. A-i refuza orice merit constituie o nedreptate. Biografia aridă, de simple informații materiale, nu constituie prin ea însăși o eroare, cît timp obiectivul său rămîne strict și declarat „documentarist". Eru-

ditul colecționar nu devine iritant decît atunci cînd vrea, cu orice preț, să răstoarne ierarhia biografiei și pune factologia și arhivistica *înaintea* sintezei istorice, portretului moral și examenului estetic al operei. În rest, activitatea sa rămîne utilă, fie și pe mici fragmente. De pe urma unor oameni de bibliotecă și arhivă, oricînd se poate reține cîte ceva ; de la micii gazetărași literari, superficiali și plini de ifose — nimic, niciodată.

4. *Funcțiile* practice ale biografiei istorice devin *ipso facto* identice cu ale istoriei, în accepția sa clasică, tradițională : salvarea de la uitare, glorificarea, cultivarea posterității eroului, adesea în scopuri net apologetice, propagandistice. Programul este bine constituit încă în Renaștere, la Vasari, la mulți alții. [26] Nuanța vindicativă, caricaturală, pamfletară apare și ea. La fel, reabilitarea, revendicată și de moderni : „Cînd scriem biografia unui prieten — afirmă Flaubert — trebuie s-o facem din punctul de vedere al răzbunării sale“ [27]. Copleșitoare rămîne intenția educativă, politică și mai ales morală, reluată mereu, pînă la saturație. *Ciropedia* lui Xenofon este un manual de educație propus monarhului antic ; *Vita di Castruccio Castracani* de Machiavelli, la fel, condotierului din Renaștere. Plutarh, istoricii romani oferă modele de virtuți, mari lecții de formare a caracterului, bine însușite de revoluționarii francezi de la 1789. Secolul al XVIII-lea, foarte educativ în intenții, cultivă aceeași concepție despre biografie [28], întîlnită și la filozofi ca Schopenhauer[29] și chiar la teoreticienii moderni[30]. Regăsindu-se întrun erou biografic, cititorul se modelează spiritual, trece printr-un proces de *katharsis*. Transpunerea într-o altă psihologie îi dă sentimentul „egalității“ [31], evaziunii, suprimării biologiei apăsătoare, inutilului. [32] Trăirea gratuită într-un *alter ego* are efecte purificatoare, terapeutice, din cele mai salutare. Visîndu-ne „om mare“, devenim „mari“, măcar pe durata visului nostru biografic.

IV. Biografia de *tip moral* își propune să pătrundă și să evoce existența eului interior, viața psihologică, individualitatea morală a eroului, printr-o deplasare a observației de la *praxis* la *ethos*. În locul istoriei exterioare, de acțiuni și evenimente, apare istoria interioară, a devenirii unui caracter, formula personalității unice. Plutarh este primul autor care-și propune, în mod sistematic, acest program, realizat într-o construcție de mari proporții, neegalată în fond nici pînă azi : „Aici

— în *Viețile paralele* (n.n.) — noi nu scriem istorie, ci povestim viețile unor oameni", în notele lor specifice : „Trebuie să căutăm să ne dăm mai bine seama de semnele osebitoare ale sufletului și, de ele călăuzindu-ne, să zugrăvim viața fiecăruia, lăsînd în seama altora istorisirea faptelor măreție și a bătăliilor care au uimit lumea" (*Alexandru*, I). Cît de „modern" este acest proiect rezultă din întregul sens al analizei interioare, preocupată să surprindă „caracterul și temperamentul ascuns" nu numai al eroilor, dar și al istoricilor anteriori (*Nicias*, I). Investigația în zone latente, obscure, „abisale", ține de cea mai bună intuiție și tehnică biografică, anticipată cu o excepțională luciditate.

Este cazul a reduce la proporții reale pretenția atîtor biografi moderni de a fi „descoperit" *ei* existența eului interior, o realitate bine observată, studiată și povestită în sferele cele mai „clasice" ale literaturii. Întreaga biografie a Renașterii are ca substrat mobilul intim al gloriei. Conceptul — central — constituie o motivare morală integrală, nu numai la eroii epocii și la biografii lor, dar și la istoricii moderni ca J. Burckhardt, care profesează despre biografie tocmai o astfel de concepție, întemeiată pe „simțul individualității personajului"[33]. Dr. Johnson cere, la fel, „cunoașterea morală", studiul „caracterului real al omului" (1752), principii pe care Boswell le citează și le aplică integral biografiei criticului. [34] Taine vede în „omul viu", concret, exterior și interior, nu numai obiectul oricărei biografii, dar și al istoriei. Omul moral este investigat și definit în „centrul" său determinant, în „grupul de facultăți și sentimente care produce restul"[35]. Concepția este foarte răspîndită în secolul al XIX-lea[36], determinist și psihologist prin definiție, cu bune intuiții ale biografiei interioare, împinsă pînă la limita specificului ireductibil, a substanței morale inefabile, „imensității spirituale", „ideii fixe", radical opusă biografiei de „evenimente și aventuri". Textul fundamental aparține lui Baudelaire : „Biografia unui om, ale cărui cele mai dramatice aventuri se petrec în liniște sub cupola creierului său, constituie o lucrare de un ordin cu totul diferit" (*Théophile Gautier*, 1861, *L'Art romantique*). Formula „biografiei critice", a „biografiei morale continui", a „istoriei sentimentelor" eroului, firește, nu întîrzie să apară. [37] Nu era neapărat nevoie de André Maurois și de alții ca să ni se repete toate aceste adevăruri, devenite de mult locuri comune. [38]

În domeniul *tipologiei* este de făcut o observaţie asemănătoare. Biografia morală, antică, plutarhiană, apoi clasică, este structural tipologică. Ea nu poate fi decît tipologică, deoarece întreaga biografie este scrisă numai în scopul ilustrării unui concept sau ideal moral, unei virtuţi eminente : monarhul înţelept, omul de stat, războinicul desăvîrşit, marele strateg, oratorul etc. În *Caracterele* lui La Bruyère pot fi surprinse zeci de astfel de biografii morale concentrate, incipiente, derivate dintr-o tipologie de tip clasic. Teoria antropologică a „temperamentelor" şi „umorilor" consolidează aceeaşi tehnică biografică, profund tradiţională. Însuşi Croce, care neagă posibilitatea biografiei istorice autonome, recunoaşte, alături de un „bisogno storico", existenţa unui acut „bisogno morale", tradus prin necesitatea „tipizării şi clasificării psihologice", satisfăcută prin eroi imaginari, desprinşi din realitatea obiectivă ori din mijlocul documentelor istorice.[39] Deci eterna tendinţă de tipizare morală, tradusă încă din Antichitate prin vieţi *exemplare* sau *ilustre*, latentă în orice biografie de vieţi „frumoase", prototip al unei speţe cu un singur individ caracteristic.

Cît de clasică, de puţin „inedită", este în fond esenţa concepţiei despre biografie a lui G. Călinescu înţelegem abia acum. „Biografia înfăţişează pe un individ în depănarea existenţei lui ca exponent al unei virtuţi. Eroul sau geniul este un viteaz, un administrator, un cercetător, un artist. Viaţa eroului de biografie este prin aceasta *exemplară* şi are putere educativă, fiindcă oricît nu toată lumea se naşte un geniu, oricine conţine în el sîmburele oricărei virtuţi, pe care-l poate dezvolta." [40] Azi chiar miră, într-o oarecare măsură, reluarea acestor teze, atît de îndepărtate de psihologia modernă, cu totul străină de viziunea caracterelor liniare, stabile, unitare. Adevărul este că G. Călinescu vine în biografie cu mentalitatea romancierului tradiţional, obsedat de tipuri canonice („eroul devine tip"), simple pretexte de creaţie („creatorul caută aspecte biografice parţiale, spre a le supune mai uşor unei idei concrete"), viziune dublată de ambiţii moraliste : „Voltaire a scris *Carol al XII*-lea cu o documentaţie solidă şi azi, şi a făcut totodată operă de moralist, de care nu-i în stare un profesor"[41]. Viciul concepţiei stă tocmai în programul său, care implică riscul schematizării, demonstraţiei morale abstracte.

Nu trebuie omis faptul că biografia interioară modernă propune o definiție diametral opusă, ceea ce nu înseamnă cîtuși de puțin părăsirea zonei de observație morală. Eroul se relevă plin de contradicții, proteic, amorf, imprevizibil, greu de clasificat într-o categorie. Totalitatea vieții sufletești poate fi foarte „dialectică", rămînînd nu mai puțin concretă. Însuși Plutarh amestecă „virtutea sau cusurul" (*Alexandru*, I), și impresia pe care o lasă multe din *Viețile paralele* este, de fapt, contrastul, oscilarea morală, ceea ce nu vrea să spună labilitate. Individul, și cu atît mai mult omul superior, este mult prea complex pentru a fi redus la o formulă, recomandare pe care azi n-o mai face nimeni.[42] Din care cauză, adevărata biografie „modernă" devine inevitabil stufoasă, condusă pe multe planuri, plină de inconsecvențe și mutații, dosar cu numeroase compartimente, care tind să rupă unitatea construcției. De unde hipertrofierea episodului, secvența morală autonomă, elucidată progresiv. Am amintit de *The Life of Samuel Johnson* de James Boswell, deloc „tipologică" și totuși „modernă". Maurois rămîne încă destul de „clasic". În schimb, cele două volume despre *Proust* ale lui George D. Painter (1965) sînt, efectiv, în „tradiția" Boswell. Nu afirmăm că *Viața lui I.L. Caragiale* de Șerban Cioculescu este „mai bună" decît *Viața lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu. Dar oarecum „mai modernă" ca stil de construcție, fie și empiric, poate am spune că este.

Nu trebuie neglijată nici răsfrîngerea unor filozofii moderne asupra concepției biografiei interioare. Dacă este adevărat, cum spune și William James, că „orice filozofie e expresia unui temperament", devine evident că doctrina nu poate fi explicată decît prin om. „Sistemul cuiva — deduce Mihai Ralea — e o caracteristică expresivă a unui individ, o semnificație caracterologică."[43] Unamuno, filozoful „omului concret, în carne și oase", opune istoriei filozofiei universitare, tradiționale, aceeași concepție: „Biografia intimă a filozofilor, a oamenilor care și-au consacrat viața filozofării, nu ocupă decît un loc secundar. Și tocmai această biografie interioară ne explică cele mai multe lucruri."[44] Profesat cu consecvență, acest „biografism" integral poate să răstoarne întreaga perspectivă nu numai a filozofiei, a literaturii, dar și a culturii. Explicată din interior, prin reacții temperamentale, impulsiuni secrete, „trăiri", „existențe",

opera spiritului se umanizează, devine inevitabil portretistică, deci „artistică".

Ideea „portretului" moral și fizic trece și ea drept o descoperire modernă, ba unii inocenți o cred cu sinceritate chiar specific „călinesciană". Și totuși, pînă și Plutarh înțelege să scrie „asemenea pictorilor care prind însușirile deosebite ale unui om, căutînd să vadă cum arată la față și cum îi e privirea..." (*Alexandru*, I) Colecția de biografii romane ale lui M. T. Varro se intitulează *Imagines*. Cine nu știe că Sainte-Beuve face „portrete" cu o conștiință foarte precisă a genului ?[45] Taine, la fel, se consideră portretist, invocînd exemplul „picturii care trebuie să se schimbe o dată cu personajul"[46]. Ce vrem să demonstrăm ? Că preocuparea portretistică la G. Călinescu este legitimă, excelentă, nu însă și „originală". Trebuie recunoscut deschis, totuși, că într-o perioadă de îmbîcsită factologie documentaristică, astfel de declarații au avut un efect salutar : „Nimic fictiv n-a intrat în țesătura acestei cărți și dacă ceva poate avea aerul unei literaturi, aceea nu este decît încercarea de a scoate din narațiune și analiză *portretul* lui Eminescu". Sau : „Ca și în cazul lui Eminescu, am încercat a face portretul lui Creangă interpretînd documentele"[47], „admis fiind oricum că biograful se ocupă cu viața cerebrală a artistului"[48]. Ceea ce se întoarce la binecunoscuta tendință biografică de asimilare a spiritului vieții eroului cu spiritul operei. În ce măsură este legitimă o o asemenea teză ?

V. Profesată cu consecvență, biografia de *tip spiritual*, a eului creator, urmărit genetic în totalitatea determinărilor și fazelor sale, duce la refuzul categoric al biografiei de fapte și date. De unde : 1) Asimilarea vieții creatorului cu istoria interioară a spiritului creator, respectiv a operelor ; 2) Echivalarea biografiei cu examenul critic al operei, condus în ordinea apariției creațiilor, conform cronologiei reale, interioare, adesea radical diferită de accidentele publicistice. Dacă aceasta este realitatea, orice omologie dintre viața exterioară, superficial biografică, oricît de interesantă și „portretistică", și operă se exclude de la sine.

Prestigiul lui Sainte-Beuve, Taine și al celorlalți adepți ai solidarizării dintre „viață și „operă" (de unde și tipul clasic de biografie *Viața și opera)* continuă să fie mare, în ciuda unor obiecții din cele mai serioase. Există foarte mulți scriitori cu

existență ștearsă, banală, total nesemnificativă, a căror operă nu poate fi raportată, dedusă sau explicată printr-o viață lipsită total de „biografie". Existența lor se consumă exclusiv pe plan interior, în jurnale intime sau direct în creație. În acest sens, Voltaire are dreptate : „Viața unui scriitor sedentar este toată în scrierile sale" [49]. Mulți creatori, conștienți de mediocritatea vieții lor exterioare, refuză pur și simplu o astfel de „biografie", care nu numai că nu-i exprimă, dar chiar îi și compromite. Mallarmé nutrește astfel de convingeri, Banville de asemenea : „Un poet n-are altă biografie decît operele sale". În această ipoteză, devine evidența însăși că unica biografie posibilă, legitimă, este aceea a spiritului interior, consumată în penumbră, pe plan de conștiință [50], sau obiectivată în operă. Deoarece întreaga personalitate poetică a poetului trece în poezie, în sensul concepției lui Croce, la noi a lui Tudor Vianu : „Istoria vieții unui scriitor este, în primul rînd, istoria operelor sale" [51].

A recunoaște solidarizarea vieții sufletești a individului creator este una. A respecta existența specifică a diferitelor „euri" și, în special, a eului creator, în esența și manifestările sale fundamentale, cu totul alta. Or, tocmai această distincție ignoră sau neagă partizanii solidarizării dintre viață și operă. Într-o serie de cazuri celebre, dispariția documentelor biografice nu poate fi înlocuită nici prin cel mai acut examen al operei. Este cu neputință să reconstituim biografia reală a lui Shakespeare sau Cervantes din operă, care-și absoarbe integral și definitiv autorul. Pentru a nu mai aminti de o serie întreagă de fenomene binecunoscute psihologiei creației : transfigurarea, masca, minciuna, compensația, invenția, iluzionarea (v. *Creația*, IV, 2 ; VII), care se opun categoric oricărui paralelism, asimilări sau identificări riguroase cu realitatea vieții. Între viață și operă, opera are totdeauna dreptate : ea este liberă, în timp ce viața este supusă constrîngerii. [52]

În lumina acestor argumente cad ambele postulate : al biografiei scoase din operă și al criticii biografice care „explică" opera prin biografie. G. Călinescu le afirmă pe amîndouă și, dacă-l citățm încă o dată, faptul se datorește calității sale de eminent teoretician al biografismului român. Totuși, adevărul este altul, și nu acesta : „Nu se poate scrie biografie decît despre un creator mort de mult, îndepărtat fizicește de timpul nostru,

asupra căruia documentele directe, *afară de operă* (s.n.), au pierit în cea mai mare parte". Cine s-ar risca să scrie biografia lui Homer numai în baza *Iliadei* și *Odiseii*? Dar a lui Cantemir? Și chiar a lui Caragiale, Eminescu și Macedonski, exemple care dezmint teza prin însăși existența biografiilor respective, întemeiate fundamental pe document, nu pe operă, care doar sugerează o proiecție ideală, un portret absolut, nu unul confirmat obiectiv, documentar, singurul care poate articula o narațiune biografică.

Nici teoria simetrică, a „succesiunii de momente superioare sufletești explicînd opera" [52 bis], nu se susține. De o explicație cauzală propriu-zisă nu poate fi vorba în nici un caz, întrucît fenomenele artistice nu se explică, în planul estetic, decît numai prin fenomene de ordin artistic. Criticul însuși combătuse anterior această eroare: „A explica în critică nu înseamnă a arăta cauza exterioară a emoției artistice, cauza adevărată a emoției fiind însăși existența operei de artă" [53]. Biografismul critic reprezintă o teorie perimată, ieșită din circulație, respinsă de M. Dragomirescu în esență, cu bune argumente, încă de la sfîrșitul secolului trecut. [54] Și totuși cît de tenace, de vreme ce pînă și la Croce apare o definiție ca aceasta: „Viața, sau procesul spiritual în care omul își exprimă sau își configurează propria sensibilitate, își determină și își particularizează propria gîndire, își afirmă în acțiune aspirațiile sale și *explică* (s.n.) în esență germenul pe care-l poartă în sine, actualizînd, mai mult sau mai puțin estetic, dar totdeauna substanțial, propriul său ideal" [55]. Este însă evident că, în acest context, „a explica" înseamnă *a ilustra*, a realiza esența vieții spirituale a eroului biografiei, „explicarea" constituind doar transpunerea, concretizarea, desfășurarea în timp, într-o operă, a eului creator potențial. Ceea ce nu însemnează că explicația științifică nu-și păstrează întreaga sa valabilitate în istorie, sociologie, psihologie, în toate celelalte științe ale spiritului.

VI. Într-o literatură și publicistică lipsite de o mare tradiție biografică precum a noastră, se face prea mare caz de ideea de *creație*, printr-o contaminare literară evidentă, exagerată. Biografia trece drept „creatoare" cînd este scrisă „frumos" (stilistic), s-ar citi „ca un roman", ar dezvălui „talentul" autorului etc. Fără îndoială: orice bună biografie este *și* o creație, deși problema teoretică a biografiei nu se reduce numai la

„creație". În plus, adevărata creație biografică nu depinde, substanțial vorbind, nici de stil, nici de procedeele romanești, nici de talentul de literat al biografului. Talentul biografului ține de o speță aparte, a cărei vocație se verifică printr-o serie de note specifice.

1. Esențială este, mai presus de orice, capacitatea de *distanțare*, de curiozitate și contemplare detașată a eroului, specifică oricărei creații (v. *Creația*, VI, 2). O atitudine nici superioară, nici distantă, nici afectivă, ci lucidă, de simpatie rece și edificată. Știm ce se va întîmpla, stăpînim perspectiva întregii desfășurări a existenței personajului și o descoperim etapă cu etapă, în spirit obiectiv. Ceea ce nu exclude nici afecțiunea, nici critica, nici adeziunea, nici negarea. Dar totul urmează să decurgă în condiții de reflectare, clarviziune și de realizare. Viața transformată în reprezentare.

Avînd de a face cu un scenariu epic, în desfășurare progresivă, cronologică, biografului i se cere spirit narativ, capabil de ritm, *suspense*, o bună tehnică a secvenței, în genere toate condițiile literaturii epice (v. *Epicul*, IV, V), disciplinate prin rigoarea cadrului și a schemei istorice. Din care cauză, orice bună biografie, fie cît de exactă, sugerează „literatura", prin adoptarea procedeelor narațiunii, intersectînd „romanul", fără însă a se confunda cu el. Uneori chiar și „epopeea", asimilare pe care Boswell o crede posibilă și legitimă.[56]

Tema biografiei fiind unitară, traiectoria unei singure personalități, lucrarea urmează a fi concepută și realizată în mod organic. Cine nu este capabil de sinteză nu poate fi un bun biograf. Chiar dacă existența eroului e plină de incoerențe și contradicții, biografia nu poate fi decît coerentă și coordonată. Montaigne deplînge tendința de reducere la unitate a biografiilor, care-și formează despre personaje „une constante et solide contexture", greșită după el, dat fiind tipica inconstanță și inconsecvență umană (*Essais*, L. II, Ch. I). Dar această tehnică devine inevitabilă, din perspectiva oricărei retrospecțiuni istorice. Ea este cu atît mai îndreptățită în cazul eroilor care-și modelează existența, își impun un rol, o mască, un mod de a fi, disciplină care unifică și determină o rezultantă, o direcție morală unică.

De unde marea, hotărîtoarea însemnătate a logicii biografice, a surprinderii și definirii unui sens, a unui „destin"

Fără finalitate nu există unitate biografică. Numai talentul biografului o poate surprinde. Și dacă atributul de „creator" își are o motivare, ea se referă mai ales la această capacitate, care ține în același timp de prestiință, intuiție artistică și putere de sinteză. Biograful are o viziune anticipată a întregii desfășurări, cunoaște importanța unor evenimente, pe care eroul său le ignoră și el începe să-și organizeze reconstituirea pas cu pas, în funcție de aceste repere. Orice viață bine conturată prezintă o anume unitate „stilistică". Un număr de teme și *leitmotive* revin periodic [57] și arta biografului constă în integrarea lor într-un scenariu articulat: „O biografie este bună, substanțial științifică — observă și G. Călinescu — atunci cînd toate momentele ei apar ca momente coerente de manifestare a unui erou"[58]. Ideea de structură biografică propune aceeași metodă: unitate latentă, coerență interioară, interdependență funcțională etc. Sensul unei existențe poate fi difuz, spectacolul oferit este adesea al unei mari incoerențe. Și totuși, chiar și în interiorul celei mai descusute biografii stăruie un fir conducător, o explicație „secretă". Pentru ca să existe coerență biografică, tipul moral cristalizat, exemplar, nu este deci obligator. Dimpotrivă, s-ar putea spune că talentul biografului se verifică mai ales în astfel de cazuri haotice, disperate.

Orice viață fiind irepetabilă, tema însăși a biografiei îi asigură o bună premisă creatoare. Eroul biografic se definește prin trăsături unice, originale, sau nu există. Numai în felul acesta el poate să „trăiască", să constituie o „personalitate", un „om viu". Programul pare a fi tipic romancierului, memorialistului, portretistului literar clasic, și adevărul este că mai toți biografii moderni, începînd cu Boswell, și-au impus astfel de obiective funciar „literare".[59] De unde, preocuparea detaliilor revelatoare, de a căror importanță își dă bine seama și Plutarh *(Alexandru,* I); a notelor caracteristice, cu valoare în același timp estetică și de cunoaștere; a imaginilor particulare, vii, plastice, seva oricărei bune biografii, plină de „scene" și „anecdote". Funcția lor este în același timp moralistă și „romanescă". Doar că eroul are o existență istorică, obiectivă, detaliul neconstruind ficțiunea, ci realitatea biografică documentată.

Eruditul strînge o masă enormă de izvoare. Metoda sa este strict cantitativă. Biograful, dimpotrivă, procedează selectiv, cu instinctul calității detaliului, al semnificației sale. El știe să

izoleze esențialul, să-l integreze construcției, să-l interpreteze. Această „artă" nu se învață. Ea ține de instinctul și de economia talentului, pe care toți adevărații biografi îl au. „De multe ori — spune același Plutarh — un lucru neînsemnat, o vorbă, o glumă oarecare dau în vileag firea unui om mai bine decît bătăliile în care cad ostașii cu zecile de mii" (*Alexandru*, I). Astfel de principii reapar mereu. Ele formează un loc comun al teoriei biografiei. Ceea ce trebuie subliniat este tehnica propriu-zisă a selectării, care nu devine cu adevărat eficientă decît în interiorul ciclului hermeneutic: imaginea biografică descoperă în documente toate notele ce o confirmă, în timp ce depistarea detaliilor consolidează, nuanțează și completează portretul global. În felul acesta, documentul trece în imagine și imaginea scoboară în document. Biografia constituie o descoperire continuă, o cristalizare progresivă a intuiției centrale, întrevăzută și sistematizată pe parcursul documentării.

Întreg acest proces de selectare și organizare face parte dreaptă, încă o dată, atît „documentaristului", cît și „creatorului". Poți să ai toate intuițiile biografice din lume. Nesensibilizate, neconfirmate în documente, ele riscă să rămînă simple abstracțiuni. De aceea instinctul biografului merge de predilecție spre zonele explorate, defrișate, cu materia esențială culeasă. Tensiunea s-ar risipi în lungi cercetări de arhivă. Un salutar minim efort devine o condiție a creației biografice. S-ar fi scris *dintr-o dată*, în forma actuală, viețile lui Eminescu și Creangă fără munca prealabilă obscură, aridă, adesea minimalizată, a atîtor cercetători de penumbră? Talentul nu intră în discuție. Dar fără material aperceptiv el nu poate întreprinde nici una din operațiile biografice: sinteza și, în funcție de ea, comprimarea, reducerea la scară, selectarea, proporționarea capitolelor. În genere, întreaga construcție care decurge din reprezentarea eroului prin intermediul faptelor sale. În foarte multe împrejurări, opera nu spune *nimic* despre autor, și a ne rezuma *numai* la acest izvor înseamnă a ne condamna singuri la aprioriism sau sterilitate.

Obligatoriu este altceva: intuiția centrală, confirmată deductiv și inductiv de *toate* documentele care o sprijină, literare și neliterare, nu este posibilă fără transpunere și înțelegerea eroului. După Dilthey, înțelegerea constituie suprema metodă de cunoaștere. De unde rezultă că biografia ar fi „cea mai filo-

zofică formă de istorie“ [60]. Adevărul este că această metodă apare odată cu formele superioare ale biografiei, fiind însăși condiția sa *sine qua non*. Nu poate scăpa atenției faptul că pînă și Plutarh își propune „să mă transpun spre a înlesni cunoașterea caracterului și firii“ eroilor săi (*Nicias*, 1), sau că Boswell [61] vorbește de „percepție fină“ *(nice perception)*, de o „totală înțelegere și ilustrare“ *(fully understood and illustrated)* a personajului său. Trebuie subliniat că întreg biografismul secolului trecut se dovedește cum nu se poate mai „înțelegător“, mai larg deschis spre „intuiția“, „simpatia“ și „toleranța“ eroilor, cu profesii de credință teoretice de cules de oriunde : Carlyle, Sainte-Beuve, Taine etc.[62] La fel, teoreticienii actuali, plini de „simpatie“, de „priviri intuitive“, de *Einfühlung* etc. [63] Bineînțeles, noțiunea apare și la biografii noștri : N. Iorga („înțelegere deplină“, să „pătrundem sufletele“), G. Călinescu („noroc al intuiției“) etc. [64] Armă cu două tăișuri, totuși.

Fără existența unor afinități estetice, morale, intelectuale, ideologice, dintre biograf și personaj, „înțelegerea“ devine practic imposibilă. Or, realitatea este tocmai aceasta : a incompatibilităților curente, frecvente, dintre biografi și personaje, critici și autori. În plus, biograful nu este un histrion, chemat să joace toate rolurile, să se transpună în toate eurile posibile. Ar fi absurd să i se pretindă. De unde, marea posibilitate de ratare sau superficializare a biografiei pentru care nu ai nici înțelegere, nici disponibilități, nici afinități elective. Nu *oricine* poate scrie bine despre viața *oricui*. În definitiv, de ce un scriitor sau un personaj oarecare ar avea dreptul la idiosincrazii, antipatii și neaderențe, și biograful său — nu ? De ce ar fi el obligat să se substituie celor mai stranii psihologii (uneori de-a dreptul alterate, alienate !), să se supună celor mai extravagante atitudini ? Numai astfel ne explicăm de ce biografiile cu adevărat bune sînt puține, rezultatul necesar al întîlnirii a două spirite înrudite.

2. Problema creației biografice se complică și prin faptul că toate virtualitățile și tendințele sale interferează *arta literară*. De unde permanenta posibilitate de confuzie și asimilare a biografiei cu literatura, de al cărei destin este legată încă de la apariție. Pare limpede că toate biografiile antice, începînd cu ale lui Aristoxene din Tarent, pînă la Plutarh, scrise dintr-o altă perspectivă și cu alte preocupări decît isto-

rice, sînt gîndite în sfera literară, sau într-o zonă învecinată. Ambiguitate cu atît mai legitimă și mai generalizată, cu cît conceptul de literatură nu ajunsese încă nici pe departe la o densitate și clarificare estetică (v. *Literatura*, vol. II). Hagiografiile medievale sînt pline de clișee literare, de *topoi*, dar finalitatea lor este alta. Pentru ca o biografie să fie concepută *sub specie artis* era nevoie ca o astfel de concepție să se instaureze, să apară noțiunea „vieții frumoase" în sine, eveniment care aparține Renașterii. De altfel, de abia în această epocă întîlnim și prima asimilare a biografiei dintr-o perspectivă strict literară, romanescă, la Giraldi Cintio, în *Discorsi intorno al comporre dei romanzi* (1554).[65] Adevărul este că întreaga vocație a biografiei se dovedește epică, romanescă, argument care o împinge periodic în sfera literară. De vreme ce biografia narează vieți și destine, ea oricînd se lasă surprinsă în flagrant delict de roman (v. *Epicul*, III)[66]. Iar atunci cînd acțiunea se desfășoară într-un cadru plin de culoare locală, istorică, socială, confuzia cu literatura devine cu atît mai inevitabilă. Pentru a nu mai aminti de tendința unor biografi, cu mentalitate pur literară, de a scoate portretul eroilor săi exclusiv din opera lor literară.

În toate aceste împrejurări se pretinde că biografia „romanțează", se preface în „roman istoric", sau devine pur și simplu *biografie romanțată*, noțiune din cele mai confuze. Nu fac parte din această categorie nici biografiile portretistice, nici anecdotice, nici „cu cheie", nici literare, cît timp în structura lor nu intervine nici un element de ficțiune : situații, dialoguri, personaje secundare inventate. Romanțare înseamnă introducerea elementelor neistorice, neatestate, eliminarea lacunelor prin imaginație. Atît și nimic mai mult. Vechea legendă, tradițiile fanteziste, specifice biografiilor antice, vieților trubadurilor medievali, imprimă biografiei același caracter, ceea ce dovedește vechimea genului. Că avem de a face cu un „hibrid", produsul unei interferențe supărătoare de planuri, profund contradictorie și deci iritantă, fantezia împingînd într-o direcție și documentul în alta, nici nu mai trebuie apăsat. Demonstrația a fost, de altfel, făcută în legătură cu romanțarea vieții lui Eminescu, a altora.[67] Există însă, în același timp, și acuzația gratuită de pseudoromanțare, adusă tuturor biografiilor scrise

„bine", care depășesc stricta arhivistică. Împotriva acestei prejudecăți o punere la punct devine necesară.

De obicei, se atribuie epitetul de „biografie romanțată" categoriei de lucrări de mare succes în deceniul al treilea, scrise de Zweig, Ludwig și Maurois. Cel puțin acesta din urmă a protestat mereu împotriva compromițătoarei etichete, care, într-adevăr, nu i se potrivește, deoarece biografiile sale nu conțin nici un coeficient de invenție romanescă. Punctul său de vedere, perfect legitim, este următorul: „Biograful n-are dreptul să inventeze nici un fapt, nici un cuvînt, dar el poate și trebuie să dispună de materialele sale autentice precum într-un roman și să dea cititorului sentimentul descoperirii lumii printr-un erou..." [68] Construcțiile sale sînt riguros documentate, lucrate cu fișe, uneori ele pun în valoare și materiale inedite (precum în *Byron*).

Organizarea narativă cît de antrenantă nu constituie o dovadă de romanțare. Precum nici scriitura artistică, întrucît un portret bine gîndit este cu necesitate și unul bine scris. Intuiția fundamentală care prezidează la organizarea materialului, imaginea constituită despre scriitor își găsesc singure expresia corespunzătoare. A o cenzura sub motiv că este „frumoasă", „prea literară", „prea bine scrisă pentru o biografie", constituie o enormitate. A romanța nu are sens într-un portret biografic al cărui interes intelectual, de cunoaștere, moral sau estetic stă tocmai în faptul de a fi fost ridicat pe temeiul documentației exacte; a cădea în ficțiune înseamnă, pe de altă parte, a ieși din cîmpul biografiei curate, intrînd în zona pseudoromanului, specie periferică.

VII. Cu aceste elemente se dezleagă în cele din urmă și clasica alternativă pusă nu numai biografiei, dar și istoriei literare: *artă sau știință?* (v. *Istoria literară*, vol. II). Răspunsul este: nici „artă", nici „știință", ci „istorie", disciplină care interferează ambele planuri, fără a se confunda cu nici unul dintre ele. Deși obiectul biografiei este individual, de o creație pur artistică nu poate fi vorba, deoarece „individualul" biografic nu este abstract, ci concret, real, nu imaginar. Eroul biografiei are o existență materială, nu imaginară, asemenea oricărui eveniment istoric: unic, irepetabil, mereu „altfel". Deci autorii care vorbesc de „individualitatea" obiectului biografic sînt perfect îndreptățiți s-o facă. [69] Dar ei n-au dreptul să

afirme, numai în baza acestui argument, esența pur artistică a biografiei. [70] Invers, întrucît nu există decît știința generalului, biografia nu poate fi o „știință", în sensul plin, fundamental, al cuvîntului. Observația biografică nu descoperă nici o „lege", metodele științei experimentale nu i se aplică etc.

Devine evident că biografia urmează a fi încadrată, în esență, numai științelor istorice, ale „spiritului", care participă la ambele domenii ale cunoașterii. Spre „artă", biografia este împinsă prin totalitatea notelor sale „creatoare", de la cele fundamentale („unicitatea" temei, unitatea construcției, ritmul, sensul etc.) pînă la superficial-literare (portretistică plastică, detalii semnificative etc.). Spre „știință", biografia este atrasă prin metoda documentării și capacitatea de evocare a personalităților-tip, cu valoare de exponență, reprezentativă, operă de „generalizare concretă" [71]. Biograful-istoric lucrează cu judecăți de valoare, care recunosc în diferiți eroi semnificații colective (Goethe „germanul" tip, Eminescu „românul verde de tip carpatin" etc.). Omologia microcosm-macrocosm, de altfel folosită [72], consolidează aceeași idee : biografia marii personalități pune și concentrează toate problemele universale : fapta, iubirea, creația, momentul istoric, specificul unui popor etc. Ea evocă individualul în funcție universală. Această ambiguitate prin interferență este tipică biografiei, și teoreticienii o înregistrează, aproape fără excepție.

În practica literară curentă, în publicistică, printre „oamenii de știință", problema se pune mult mai plat și ea se reduce, în cele din urmă, doar la controlul „științific" de date. Se numește „biografie științifică" lucrarea care are aparat critic abundent, folosește documente inedite, împacă eclectic toate opiniile, citate sistematic etc. Presiunea documentariștilor a fost și este încă atît de mare, încît pînă și G. Călinescu afirmă că face „o lucrare de curată știință". Noțiunea nu-și are sensul decît lămurită : „Informația este riguroasă și completă, orice propoziție e documentată". Urmează imediat inevitabila oscilare : „În sforțarea de *a crea literar* (s.n.) nu ne folosim decît de mijloacele pe care le oferă compoziția..." [73] Dar se admite foarte explicit faptul că biografia *nu devine* științifică, *nu poate fi* științifică, *decît* dacă se întemeiază pe o documentare riguroasă, completă, critică, programul fundamental și permanent al istoriei documentare, care se confundă cu instrumentul

său. Ca orice operă de istorie, biografia trebuie să-şi impună disciplina prealabilă a documentării, pe care însă o transcende în sensul metodei sale de creaţie.

O altă condiţie a biografiei ştiinţifice ar fi „obiectivitatea", noţiune echivalentă cu atestarea documentară, în spirit eliberat de prejudecăţi, fără omisiuni şi denaturări. Dar întrucît nimeni nu neagă biografului dreptul „interpretării", devine evident că reprezentarea sa riscă să fie denunţată de „subiectivism" ori de cîte ori unghiul de percepţie nu coincide cu imaginea generalizată prin tradiţie, propagată în şcoală, circulată în presă etc. Ceea ce se şi întîmplă cu regularitate. De unde, din nou, reflexul defensiv, la G. Călinescu, la alţii : „Interpretarea aceasta e obiectivă, pentru că se bizuie pe documente. Oricît s-ar încerca altcineva să dea o altă imagine «mai obiectivă», el nu va putea decît să ajungă cam la aceeaşi viziune cîtă vreme izvoarele sînt aceleaşi, sau, în sfîrşit, la o impresie arbitrară, părăsindu-le." [74] Problema obiectivităţii se pune pentru toate tipurile de biografie şi ea apare odată cu începuturile biografiei moderne, care părăseşte faza legendară, a elogiului oficial, panegiricului. Noţiunea de adevăr istoric o impune şi mărturia directă o consolidează. Boswell oferă şi la acest capitol primul mare exemplu de obiectivitate reală, neexclusivistă, neapologetică : „Aşa cum a fost" (Ranke e anticipat cu mai bine de un secol : „Wie es eigentlich gewesen" !), „mare şi bun cum a fost [...], dar nu şi desăvîrşit în toate". [75] Scrupule istoriste, care definesc în mod esenţial spiritul biografiei moderne, onestă, leală şi totodată independentă, „needucativă", nepropagandistică. Ultima condiţie a obiectivităţii, cea mai dificilă dintre toate, riscă mereu să fie înfrîntă de diferite raţiuni partizane, orientări dogmatice, tezism pedagogic etc., pline de efecte negative.

Dificultăţile sînt şi de ordin pur tehnic. Eul moral şi creator se lasă descifrat cu mare greutate. Ce se ascunde sub mitologia personală, imaginea idealizată, masca atîtor indivizi ? Cîţi biografi realizează efectiv transpunerea, identificarea şi înţelegerea eroilor săi ? Riscul erorii, viziunii aproximative, devine inevitabil. Construind un portret, simplificăm, amplificăm, deformăm cu cea mai desăvîrşită inocenţă. Foarte multe evenimente scapă oricărei explicaţii. Despre altele există teze diametral opuse, sprijinite în mod egal pe documente. În aceste

condiţiuni, a vorbi de existenţa unui adevărat indeterminism biografic nu este o exagerare : „Şi cînd propria ta viaţă singur n-o ştii pe de rost / O să-şi bată alţii capul s-o pătrunză cum a fost ?“ A veni cu instrucţiuni precise, pretins infailibile, puse la punct o dată pentru totdeauna, devine o absurditate : „Nu există metodă sigură de a găsi cheia misterioasă a unei existenţe străine“ [76]. Ceea ce este sau pare esenţial dintr-un punct de vedere, poate fi perfect indiferent într-o altă perspectivă. Asemenea oricărei interpretări succesive, biografia trece prin diferite stadii, cunoaşte ea însăşi o evoluţie, o istorie neîntreruptă. „Adevărul“ său se deplasează, operă etern postumă.

VIII. Cînd eul interior sau creator devine obiectul propriei sale contemplaţii, *je* se autoreflectă în *moi*, biografia se transformă în *autobiografie*, forma ultimă şi cea mai pură a procesului biografic, pe care-l închide, întorcîndu-l în el însuşi. Biografia nu mai este scoasă din operă, ci se confundă cu însăşi opera. Actul creator şi actul biografic se identifică, precum la Goethe, la atîţi alţi autori, care se complac în rememorare şi retrospecţie. Motivările pot fi extrem de variate. Esenţială rămîne, în toate împrejurările, posibilitatea dedublării, distanţarea eului de sine însuşi, autoreflectarea ca gest creator primordial. Privită din acest unghi, autobiografia ilustrează situaţia creatoare fundamentală (v. *Creaţia*, VI, 2), cazul-limită al creaţiei literare, al cărui simbol devine. Este de ajuns ca eul moral sau spiritual să atingă un grad înalt de conştiinţă, ca reflexul autobiografic să intervină şi autoexprimarea să devină o necesitate vitală.

Gestul, firesc, este vechi (toate *Confesiunile*, *Memoriile*, *Jurnalele* intime, luînd ca punct ideal de reper opera Sf. Augustin), conceptul aparţine însă romantismului, în formele sale individualiste, exacerbate. La Goethe, definiţia biografiei şi autobiografiei încă se confundă. Contextul le asimilează ca noţiuni circulare (*Dichtung und Wahrheit*, I). Dar la Lavater (1780) şi în mod cert la Southey, creatorul cuvîntului (1809), ele se despart, specializîndu-se. Adoptarea noului termen se dovedeşte destul de înceată. Generalizarea se produce abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. [77] Însă, la acea dată, problema autobiografiei era de mult definită în termenii săi clasici.

Prima situație este aceea a eului încîntat și în același timp curios de sine, amestec de narcisism, exhibiționism și moralism introvertit. La B. Cellini, și în genere la autobiografiile Renașterii italiene, predomină autoglorificarea, entuziasmul creatorului în fața propriilor realizări, mărturisit cu cea mai mare ingenuitate (*La Vita... scritta da lui medesimo*, L. I, Cap. I). Montaigne descoperă voluptatea cunoașterii prin introspecție și, poate mai mult decît atît, a autenticității (*L' Aucteur au lecteur*). Rousseau se explică, se apără, se flagelează, se complace în propria sa exaltare și umilire, se propune drept caz unic, memorabil, „întreprindere care n-a mai avut exemple și care nu va avea imitatori" (*Confessions*, I) etc. Stendhal se descrie egotist, încearcă voluptatea autoineditului : „Nu mai am răbdarea să caut materiale, să compar mărturii contradictorii ; atunci mi-a venit ideea să scriu o viață, căreia-i cunosc foarte bine toate întîmplările. Din nefericire, individul rămîne necunoscut, sînt eu." [78] Apar multe alte motivări, de ordin moral, religios, educativ, partizan etc. Rezultatul rămîne unul și același : o proiecție desfășurată a eului secret, moral, intelectual, descrisă și motivată în sfera experienței și trăirii practice.

Al doilea tip de autobiografie corespunde investigației eului spiritual, formației personalității creatoare, dezvoltării conștiinței teoretice, progresiei unei concepții etc. Ilustrațiile cele mai bune sînt oferite de lucrări în genul : *Biographia literaria* de Coleridge, „schițe biografice ale vieții și opiniilor mele literare", *Histoire de mes pensées* (Quinet, Alain), *Du Baroque* de Eugenio d'Ors : „Această carte este un roman, un roman autobiografic : aventura unui om care se îndrăgostește încet de o idee". Autobiografiile lui Xenopol, Iorga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor* de Blaga se apropie de această formulă, care are avantajul asupra celei precedente de a fi mai puțin „prudentă", viciată de amor-propriu, megalomană, infatuată etc. Răceala ideii obiectivează întrucîtva materia, îi neutralizează asperitățile și extravaganțele.

Interesantă — produsul criticii literare cu vocație lirică, subiectivă, pronunțat „impresionistă" [79] — este „autobiografia biografului-transpusă-într-o-biografie". Mai simplu spus : biografia ca pretext direct sau indirect de confesiune, lămurire interioară a criticului, regăsire și consolidare într-un *alter ego*,

disimulare într-o metamorfoză de prestigiu etc. Cineva descoperă că este... Maiorescu și începe să se exalte, să cadă în delir de grandoare, scriind despre Maiorescu. Limita între caricatura involuntară, pierderea simțului proporțiilor și afinitatea reală este foarte greu de trasat și de păstrat în astfel de cazuri. Dar, oricum, genul există, și el prezintă semnificația sa.

Clasică, în sfîrșit, este folosirea autobiografiei ca procedeu literar, de obicei în ficțiunile epice, romane picarești [80], *Caractères*, *Bildungsromane*, convenție literară curentă, dar și în autobiografiile autentice ori „romanțate", povestite la persoana a treia *(The Education of Henry Adams)*. Autorul sugerează în felul acesta obiectivarea, detașarea teoretică perfectă, autoreflectarea distanțată. În realitate, dificultățile sînt identice cu ale oricărei autobiografii : obstacolul autocunoașterii, oglinda deformantă a amorului-propriu, instabilitatea eului care se refuză viziunii totale, devenirea caracterului, obiecții precizate încă din secolul al XVII-lea. [81] Apoi, bineînțeles, uitarea, pudoarea, inhibiția, cenzura, invenția *post festum*, precauția prudentă etc. [82] La toate se adaogă un nu știu ce infatuat, tonul ușor ridicol, adesea inevitabil, rezultat din hipertrofia eului. De unde parodiile, verva dadaiștilor : „Uitați-vă bine la mine ! Sînt un idiot, un farsor, un neserios etc. ..." Tristan Tzara povestește *Comment je suis devenu charmant, sympathique et délicieux*.[83] Analiza critică a ideii de biografie se încheie într-o notă veselă. [84]

CLASIC

Numeroasele aproximații și confuzii legate de variatele sensuri ale ideii de *clasic* (dintre care cea mai des întîlnită este asimilarea cu *clasicismul* și toate derivatele sale) provin din interferența a patru planuri bine distincte. Clasicul reprezintă, în același timp, un tip, o *categorie spirituală* (I), din care derivă un *stil*, o *doctrină* estetică (II), o *structură* estetico-literară (III), proiectate pe un fundal *istoric* (IV), cu tendință pronunțată de substituire. Tipul, doctrina și structura clasică sînt, în mod necesar, solidare, în ciuda unor opinii contrare. O operă poate fi „clasică", pe o latură (sistem de idei, stil, limbă etc.), și „neclasică", pe alta [1], numai în măsura în care se apropie sau se depărtează de „puritatea" formulei clasice, definită ca un prototip, adevărat complex de nuanțe. Disocierea lor atentă este posibilă, cu rezultate care depășesc în mod hotărîtor simpla etichetă comodă, cu valoare strict funcțională.

A. O contribuție introductivă, deloc neînsemnată, aduc aproape toate *definițiile tradiționale* ale clasicului (înregistrate mai mult sau mai puțin complet și exact în toate dicționarele, inclusiv de termeni literari), despre care nu s-ar putea spune că ar fi, în totalitatea lor, cu desăvîrșire perimate și inutilizabile. Unele își păstrează și azi valabilitatea parțială, în măsura în care anticipă sau exprimă, fie și fragmentar sau imperfect, o notă sau o nuanță esențială. Altele nu depășesc interesul documentar și istoric, de înregistrat doar ca atare.

1. Sînt recunoscuți drept *clasici*, cu prioritate, în sfera culturii europene, toți scriitorii *greco-latini*, prin extensiune cei *vechi*. Procesul prin care *clasicii* sînt identificați cu

vechii (de unde apariţia conceptului de *antichitate clasică)* n-a fost încă studiat în adîncime. [2] Este foarte probabil că asimilarea are, în proporţii greu analizabile, izvoare erudite, istorice, sau pur şi simplu deducţii raţionale, prin analogie logică. În orice caz, sinonimul devine curent începînd din secolul al XVII-lea, consolidat şi răspîndit îndeosebi de cunoscuta *Querelle des anciens et des modernes* (v. *Clasic şi modern).* Atestat la Fr. Schlegel, în 1797, regăsit, în plină perioadă romantică, la D-na de Staël *(De l'Allemagne,* II, 11), la Manzoni *(Lettera sul romanticismo),* el continuă să fie primit şi azi pe scară largă [3], contribuind în bună măsură la fixarea istorică a conceptului. În aceeaşi accepţie (alături de altele), el apare şi la Bariţ, la Heliade Rădulescu [4], în primele dicţionare franco-române. Dificultatea evidentă constă în caracterul său restrictiv : exclusivitatea criteriului greco-latin împiedecă recunoaşterea caracterului „clasic" altor literaturi sau epoci.

2. Antichităţii i se datoreşte şi începutul asimilării scriitorilor clasici cu toţi scriitorii *importanţi, fundamentali, superiori,* de *prim-ordin,* din toate literaturile, indiferent de epocă, gen, stil. Clasicii sînt scriitorii ce aparţin „primei clase", noţiune apărută prin analogie cu diviziunea cetăţenilor în clase cenzitare. Constituţia lui Servius Tullius împărţea la Roma pe cetăţeni în cinci clase după avere. Cicero foloseşte în sens metaforic această expresie : Democrit face parte din cea dintîi categorie, în timp ce stoicii aparţin clasei a cincea *(Ac.,* II, 73). Prima aplicare directă la literatură se întîlneşte la Aulus Gellius, cu referinţă la : „Cohorta poeţilor şi oratorilor vechi, adică vreun scriitor de rangul întîi *(classicus)* şi de viţă bună *(assiduus),* iar nu proletar *(proletarius)".* Prin extensiune : ales, distins, „bogat", valoros *(Noctes atticae,* XIX, 8, 15 ; VI, 13, 1—3). Citatul asimilează ideea de „vechime" (care anticipă întreaga controversă *clasic-modern),* de ierarhie şi calitate, într-o adevărată sinteză. Densitatea (şi confuzia) semantică a *clasicului* au. deci, ca patron îndepărtat pe acest simpatic om de fişe antic. În Renaştere, sensul „vechi" şi figurat devine principal, asociat noţiunii de perfect, excelent, suprem, cu care începe să se confunde : „La lecture des *bons et classiques* poêtes françois comme sont entre les *vieux* Alain Chartier et Jean de Meun" (Sébillet, *Art poétique,* Ch. III, 1548). De unde rezultă că „monopolul" clasic greco-latin încetase. Epoca recunoaşte drept scriitori

exemplari și pe scriitorii naționali, care scriu în limbi „populare". Boccaccio, cînd scrie *Vita di Dante* (1361), dovedește aceeași emancipare, chiar dacă neteoretizată. Un denominator specific literar comun încă lipsește, instaurîndu-se treptat doar criteriul „celui mai bun în genul său", al mărimii și valorii. Oricum, în acest înțeles, ideea de clasic apare bine fixată încă din secolul al XVIII-lea, în mai toate literaturile : engleză (George Sewell : „mari scriitori", 1725), franceză *(Encyclopédie...*, 1757), germană (care are de pe acum șase „clasici" : Klopstock, Lessing, Wieland, Herder, Goethe, Schiller). Și pentru Goethe (1804), „tot ce este excelent *(vortrefflich)* este *eo ipso* clasic *(klassisch)*" [5]. Sensul circulă pînă azi în toate dicționarele și enciclopediile curente. Dicționarul Academiei Franceze îl adoptă în 1835.

Noțiunea — care se va dovedi cea mai apropiată de spiritul, principiile și structura literară clasică, — determină depășirea categoriilor tradiționale de epocă și curent literar, situîndu-se într-un plan supraistoric. Încă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, Rivarol propune această definiție : „Se numesc cărți clasice operele care fac gloria fiecărei națiuni și care alcătuiesc biblioteca genului uman". Tot ce este eminent, excelent, devine, așadar, clasic. Pentru Hugo, Lamartine este un „clasic printre romantici" [6]. În mod analog, I. Voinescu II va fi, la noi, primul, s-ar zice, care susține (1836), în legătură cu Byron, Lamartine, Hugo, că „în romantismul lor sînt clasici și de tot clasici", singura lor „regulă" fiind aceea de „a plăcea" [7]. Sainte-Beuve dă o și mai mare extensiune clasicului, înțeles ca valoare universală, unanim acceptabilă : „Scriitor de valoare și de marcă, un scriitor care contează, *qui a du bien au soleil*, și care nu este confundat cu mulțimea proletarilor". Parafraza lui Aulus Gellius este evidentă. [8] Lista sa începe cu Homer și se termină cu Vauvenargues, incluzînd toate „geniile creatoare" ale literaturii. Marile colecții editoriale *(Les Classiques français du Moyen-Âge, Harvard Classics, Clasicii români* etc.) folosesc același înțeles extensiv. Dilatarea, firește, continuă : pentru Zola se numește „un clasic magnific" orice artist prin care „natura retrăiește cu o putere extraordinară", pentru Gertrude Stein, „calitatea caracteristică a clasicului este frumusețea" [9]. Citat semnificativ pentru traiectoria, inevitabilă, a noțiunii : identi-

ficarea integrală cu ideea de calitate estetică, peste determinările de timp și spațiu.

Ea este curentă și în critica noastră : „Marele scriitor se revelă în ultimă analiză un clasic" (G. Călinescu), scriitor de valoare exemplară (Vl. Streinu), valoare literară de prim-plan (Pompiliu Constantinescu) [10], adevărat loc comun distins.

3. Cuplarea termenului istoric („vechi") și calitativ-adjectival („superior") nu este posibilă fără o judecată de valoare consubstanțială ideii de clasic. Clasicul devine sinonimul *valorii*, ierarhiei, scării de valori. Atît este de imanent principiul „excelenței" clasicului, atît de adînci sînt afinitățile dintre noțiunile de superioritate și clasic, încît întregul spirit, doctrina și structura clasică pot fi deduse dintr-o judecată de valoare absolută. Acest proces de valorizare propriu-zis nici nu are „istorie". El este implicat încă în primele definiții, începînd cu a lui Aulus Gellius. Ele presupun în mod obligator o adeziune, o opțiune inițială. De unde imposibilitatea de a vorbi altfel despre clasic decît în termeni de ierarhizare, preferință și elogiu, atitudine fără îndoială anterioară formării accepției estetice a cuvîntului *classicus*. Nuanța calitativă apare încă la Horațiu *(perfectus vetusque scriptor, Ep.*, II, 1, v. 37), apoi la Quintilian (sinonimă pentru *optimi auctores, magni auctores)* [11]. La Aulus Gellius însuși, foarte atent la ideea de ierarhie : „Se numeau *clasici* nu toți cei care erau în cele cinci clase, ci numai oamenii din *prima clasă*" (XIII, 1). Selecția, obligatorie, este și ea inclusă. Clasicul, scriitor de „viță bună", nu „proletară", corespunde gustului și exigențelor spiritelor selecte, aristocratice. Vocația sa inițială este creația și publicul de „elită", rafinat *(the happy few)*, de maximă exigență și competență estetică. Rigoarea, intransigența și superioritatea concepției și artei clasice nu se explică altfel. Cînd ideea de clasic începe să fie folosită pe scară tot mai largă de către romantici, judecata de valoare superlativă o însoțește ca o umbră. Cronologia și „vechimea" sînt depășite. Disocierea, vestită, a lui Goethe este expresia aceleiași definiții calitative : „Operele vechi nu sînt clasice fiindcă sînt vechi, ci fiindcă sînt puternice, *vii, senine* și *sănătoase* (s.n.)", atribute pozitive în serie. Referința la excelența Antichității se întîlnește și la Fr. Schlegel. [12] La criticii secolului următor (Sainte-Beuve, Mathew Arnold etc.), aceeași atitudine, cu desăvîrșire omologată și acceptată. [13]

4. Şi mai radicală este depăşirea caracterului „istoric" al clasicului, prin asocierea şi identificarea cu ideea de *permanenţă*, adevărat „conflict" semantic şi terminologic. Întrucît exprimă o valoare, scriitorul clasic rezistă, suportă verificarea timpului, dă satisfacţii estetice neîntrerupte, „place totdeauna şi tuturor", definiţie nu numai a „sublimului" *(Tratatul despre sublim*, VII), ci şi implicit a clasicului. Se numeşte deci „clasic" orice autor care *durează*, înfruntă şi depăşeşte istoria, asemenea vinului ce devine mai bun pe măsură ce se învecheşte (Horaţiu, *Ep.*, II, 1). Criteriul verificării devine consimţămîntul universal, tradiţional. Scriitorul „care durează un secol nu poate avea defecte", scrie Pope, parafrazînd pe Horaţiu, adevărat articol de dogmă, curent în secolele al XVII-lea şi al XVIII-lea [14]. Garanţia valorii este oferită de ratificarea succesivă a generaţiilor, de consensul în timp al spiritelor avizate, competente, pseudo-universalitate de ordin statistic. *Dicţionarul Academiei Franceze* (1835) acceptă şi el, firesţe, „proba timpului". Ea este inclusă în numeroase alte definiţii estetice, la Taine, de pildă, sub forma „caractere profunde şi durabile" [15], acceptată în numeroase dicţionare literare [16], respinsă azi doar de partizanii istorismului intransigent [17].

În critica noastră, mai ales G. Călinescu îmbrăţişează această definiţie : „Mod de a crea durabil şi esenţial", „mod de a construi trainic" [18]. Scriitorii care au conştiinţa supravieţuirii, a gloriei eterne, a posterităţii prin operă monumentală, începînd cu Horaţiu : *Exegi monumentum aere perennius* (*O.*, III, 30), cultivă instinctiv acelaşi „clasicism" al rezistenţei la eroziune sau uitare. În ultimul timp, ideea a fost luată şi reluată pînă la saturaţie şi extremă banalizare de numeroase articole, anchete, „mese rotunde", care au reuşit s-o transforme într-un solemn loc comun, denumit : *Actualitatea* şi *Permanenţa clasicilor*, frate bun cu *Modernitatea clasicilor*.

Interpretată mecanic, nuanţa devine de-a dreptul abuzivă, restrictivă, dogmatică, deoarece nu în toate împrejurările „vechi", perpetuat în timp, este sinonim cu „excelent" sau „perfect". În orice împrejurare, hotărîtor rămîne doar criteriul selectiv al valorii. Antichitatea, numai prin ea însăşi, nu constituie un atribut estetic. Este o prejudecată a aştepta sute de ani pentru a ne pronunţa asupra valorilor moderne

reale. Este o eroare a nu studia scriitorii actuali numai fiindcă nu sînt încă „antici“ (Leopardi[19]).

5. Vechimea, perfecţiunea şi verificarea istorică atrag renumele scriitorului, a cărui valoare va fi recunoscută şi clasată ca atare. Se numeşte, deci, clasic şi orice scriitor cu *autoritate*, care se bucură de o consacrare şi admiraţie constantă, nediscutată. Clasicul se impune conştiinţei literare prin dublul prestigiu al valorii proprii, intrinseci, şi al reputaţiei sociale, consolidată istoric. În consecinţă, *Dicţionarul Academiei Franceze* (1694) recunoaşte că scriitorul clasic este un: „Autor vechi, foarte consimţit şi care face autoritate în materia ce tratează“, în timp ce criticii secolului următor încep să opună tot mai categoric pe „autorii clasici“ numelor „necunoscute şi obscure“[20]. Definiţia prezintă riscul impreciziei prin extindere maximă, aplicabilă oricăror domenii de creaţie şi cercetare, inclusiv — în epoca actuală — „clasicilor jazz“-ului, de pildă.

În felul acesta, devine clasic orice autor popular, ilustru, a cărui operă este răspîndită (Grimm, 1757[21]), cu „faimă stabilă şi universală“ (Leopardi[22]), consacrat de admiraţia publică, acceptat în mod obişnuit (*coutumier*), cu „renume“ (Sainte-Beuve[23]). Trebuie arătat, în acelaşi timp, că „autoritatea“ clasicului reprezintă în egală sau în bună măsură o valoare de convenţie şi de circulaţie. Deci relativă, acceptată în afara definiţiilor strict stilistice, estetice etc. În acest mod, toţi romanticii celebri devin implicit „clasici“. Orice operă literară vestită, la fel, a cărei structură numai clasică adesea nu este.

6. Opera rezistentă, de cea mai înaltă calitate estetică, se impune ca *model*, are, prin însăşi calitatea sa „excelentă“ (*Tratatul despre sublim*, VII), o valoare exemplară. Vocaţia normativă, canonică, a clasicului este, de altfel, implicată în însăşi recunoaşterea perfecţiunii, printr-o judecată estetică absolută. Ea fixează un termen stabil de referinţă, un reper permanent. Faptul că modelele literare sînt recunoscute de timpuriu doar în sfera greco-latină nu se datoreşte prestigiului exclusiv al Antichităţii. Dimpotrivă, Antichitatea este aceea care a profitat, în ultimă analiză, prin antecedentul său istoric, de pe urma tendinţei canonice a clasicului. Într-o „formă“ şi judecată preconstituită s-au instalat o serie de opere con-

crete, recunoscute drept modele pentru unele din calităţile lor. Dar şi datorită faptului că nu există o altă alternativă istorică pentru recunoaşterea necesară a „modelului". Dacă în locul *Iliadei* s-ar fi găsit *Ramayana*, mecanismul constituirii „modelului" ar fi rămas acelaşi. Imitaţia clasicilor greco-latini constituie un accident istoric, valorificat de logica spiritului clasic, şi nu predeterminat lui.

Această operaţie de recuperare, atribuire şi stabilizare a modelelor clasice include iniţial şi o nuanţă de ezitare, de îndoială, de recunoaştere a unei fatalităţi istorice, pe care o surprindem, după toate aparenţele, în primele asimilări semantice ale *clasicului* = *exemplar*. Melanchton scrie despre Plutarh, în 1519, în termenii următori : „Privitor la acest lucru. se cuvine să recomandăm părerea lui Plutarh, de bună seamă un autor clasic"[24]. Acest *de bună seamă* pare a sugera încă nesiguranţa, neacceptarea generală a definiţiei. Dar ea se consolidează repede prin întreaga ascensiune europeană a spiritului clasic : atestată în Anglia, în 1599, în dicţionarele franceze ale secolului al XVII-lea, inclusiv al Academiei (1694). De fapt, aceste înalte foruri nu fac altceva decît să ratifice o concepţie şi o accepţie larg îmbrăţişată în epocă. Pentru M-lle de Scudéry, în 1660, Malherbe „va fi modelul cel mai perfect [...] şi va servi ca autoritate tuturor poeţilor naţiunii sale"[25].

Rigoarea unor trăsături obligatorii oferă, de pe acum. notele modelului clasic, de vocaţie puristă, intransigentă. El fixează gustul estetic, elimină eroarea, combate decadenţa. Voltaire, în 1761, recomandă constituirea unei „culegeri de autori clasici", care „vor fixa limba şi gustul". Orientarea sa clasică este de-a dreptul dirigistă, intolerantă : „Este timpul de a preveni (am spus aproape de a opri) decadenţa limbii şi gustului"[26]. Raţionament tipic clasicismului, formulă de organizare, standardizare şi dogmatizare a spiritului clasic (v. *Clasicismul*, IV). Adoptarea conceptului de model este întărită şi de următorul argument pragmatic : imitarea valorilor încercate exclude riscul aventurii estetice, economiseşte forţele creatoare. A nu inventa, ci a crea în interiorul unor structuri date, bine definite, ţine chiar de esenţa spiritului clasic. *Dicţionarul Academiei Franceze* va consacra prin urmare, încă din secolul al XVII-lea, şi această notă : „Clasic, care figu-

rează în rîndul celor mai considerabili autori și care merită să fie luat drept model". O întreagă tradiție literară, foarte activă pînă în zilele noastre, cultivă aceeași „modelare" clasică, același „metru etalon", aceeași „standardizare"[27], care îmbrățișează în mod necesar orice scriitor ce merită a fi urmat, imitat, reluat într-un fel sau altul, inclusiv autorii „romantici".

Inevitabil loc comun, de altfel ca și celelalte accepții tradiționale ale clasicului, ideea de „model" pătrunde și la noi printr-o serie întreagă de texte semnate, după 1838, de Bariț, Heliade Rădulescu, Al. Odobescu. După *Larousse*, o va folosi din plin și Macedonski.[28]

Mentalitatea canonică se dovedește atît de proprie, de organică spiritului clasic, încît liste de scriitori model, de uz predominant didactic, apar încă în Antichitate, în Perioada elenistică, apoi în Evul Mediu, începînd din secolul al IX-lea. Se constituie în felul acesta un adevărat „canon" literar, analog celui religios, compus din autori păgîni și creștini, selecționați exclusiv după criteriul — de pe acum „clasic" — al consacrării, autorității recunoscute.[29] Procedeul stă la baza întregii concepții a „operei standard" (Dryden : *The Exact Standard of Good Writing*), atît de specifică teoriei clasicismului. Listele-tip de autori, des întîlnite sub diferite forme și în epoca noastră[30], anchetele de presă, tot felul de „palmaresuri", „clasamente" și „referendum"-uri literare, traduc în esență aceeași orientare.

Riscurile rămîn, chiar în cea mai favorabilă ipoteză, considerabile. Despre promovarea și consolidarea clasicismului dogmatic am amintit. Recomandarea scriitorilor minori, dar „perfecți", nu este nici ea neglijabilă. Banalitatea și academismul înfloresc — oricînd și oriunde — în mediile literare dominate de „modele"... Foarte multe opere recunoscute azi drept „modele" au ignorat sau au sfidat, la vremea lor, tocmai ideea de model. Ideea de model, în planul creației, trebuie înțeleasă în primul rînd ca o deplină realizare a virtualității creatoare, ca o creație care corespunde propriului său „model" irepetabil.

7. Autorul vechi, de valoare, cu prestigiu, devine în mod inevitabil obiect de studiu, în școli, în *clase*, în care înțeles ideea de clasic începe a fi folosită încă din secolul al

VI-lea. Sînt clasici toţi scriitorii de „clasă“ superioară, citiţi în clase, „la îndemîna claselor“ (G. Călinescu), sens utilitarist, tenace pînă azi prin forţa lucrurilor. Asimilarea planului didactic cu cel literar, stimulată de Umanism (atît de transparentă şi la Melanchton !), se consolidează în special în clasicismul francez, cînd Furetière arată lămurit : „Clasicul desemnează pe autorii citiţi în clase, în şcoli, sau care fac mare autoritate“ (*Dictionnaire universel*, 1690). În secolul al XVIII-lea, Fréron contestă semnificaţia pedagogică a scriitorului clasic, în spiritul *Querelle*-i între antici şi moderni. Dar *Enciclopedia* confirmă pe „autorii care sînt explicaţi în clase“, accepţie îngustă, evident, nu însă şi inexactă. De altfel, în ediţia din 1779, definiţia se lărgeşte prin cooptarea unor importante note estetice şi stilistice : gust, raţiune, soliditate.[31] Dimensiunea didactic-clasică a literaturii face parte din mecanismul universal al culturii şi al transmiterii sale. Tardivă, izvor al unei etimologii greşite, refractară oricărei caracterizări stilistice (deoarece şi romanticii formează obiect de studiu în clase), ostilă chiar ideii de valoare (în „clase“ nu se predau în mod necesar *numai* scriitori de calitate), definiţia didactică a clasicului este cea mai îngustă şi mai eronată dintre toate.

8. Prin extensiunea maximă a noţiunii de clasic se înregistrează şi un număr însemnat de *accepţii extraliterare*, întemeiate toate pe ideea de : obişnuit, stabilit, conform uzanţelor, acceptat, intrat în moravuri, consacrat în orice domeniu, prin apreciere unanimă şi continuă („croială clasică“, „lovitură clasică“ etc.). Înregistrarea şi analiza acestor nuanţe de larg consum nu intră în preocupările noastre.

B. I. Orice tipologie estetico-literară îşi află punctul de plecare într-o *categorie a conştiinţei*, ca substrat al tuturor determinărilor stilistice şi structurale. Categoriile exprimă o experienţă primordială, o viziune originară specifică, un mod esenţial de a percepe, gîndi şi exprima universul, un „model“ supraindividual, „arhetipic“, deci etern şi ireductibil, cu tendinţă antinomică faţă de categoriile divergente. În genere, fenomenele tipologice traduc polarităţile conştiinţei, antagonismele sale fundamentale, „organice“. De unde şi contradicţiile latente existente între diferitele „concepţii de viaţă“, dincolo de orice condiţionări istorice, nu mai puţin active şi determi-

nante la nivelul obiectiv al fenomenelor. Dar în spatele lor se constată, în orice împrejurare, un unghi constant și specific de percepție, un sistem de reacțiuni, relații și idei, care țin de substructura imanentă a oricărui stil estetic. Se pot admite, în genere, ca fiind de esență „clasică", următoarele note spirituale, reflectate într-o serie de principii și fenomene estetico-literare specifice.

1. Predilecția pentru *aspectele universale și permanente* ale existenței și cosmosului, urmată de o acuitate specială pentru tot ce reprezintă valoare absolută, abstractă, generală. Spiritul clasic are vocația eleată, statică, se complace în viziunea *ne varietur* a vieții. Edificat, instruit asupra esenței și sensului existenței, prin participare la spiritul universal, el aruncă priviri asupra actualității pline de o „deferentă indiferență" (G. Călinescu). El contemplă prezentul „grecește", reținînd peste tot doar spețele, esențele universale. De unde, în literatură și arte, o mare înclinare pentru studiul naturii morale, impersonalitateta și localizarea abstractă a observației (eroii clasici, în absolut vorbind, n-au nici „naționalitate", nici „patrie" geografică), tendința de abolire și transcendere a istoriei, absorbirea evenimentului cotidian în legi, ritmuri, periodicități intemporale, cultivarea și teoretizarea gustului permanent și universal.

2. Tendința-reflex de revenire și încadrare în *arhetip*, esența primordială și categorială a observației și creației. Spiritul clasic este expresia mult evoluată, estetizată, a viziunii „primitive" a umanității, caracterizată prin fixitate, repetiție, periodicitate. De unde intuiția profundă a realității timpului mitic, originar, care se repetă la infinit, echivalent al prezentului etern, transistoric, regenerat la intervale fixe, prescrise imemorial, cu valoare de ritual. Primitivul „clasic" trăiește, gîndește, imaginează, sub specia „eternei reveniri", periodicităților ciclice, încadrării într-o ordine dată, imuabilă, a cunoașterii, pentru care orice spectacol „nou" este în realitate „vechi", un dat aprioric. Filozofia *Glossei* eminesciene exprimă tocmai această concepție a arhetipului supraistoric, reluat periodic, regăsită în toate teoriile „fixiste", „ciclice", „ondulatorii" sau „periodice" ale istoriei, de substanță fundamental „clasică". În sfera estetico-literară, aceeași stabilitate : mentalitatea arhetipică este refractară surprizei, fenomenelor ire-

versibile. Rezistența la ideea și spectacolul inconformismului, noutății, originalității devine, în felul acesta, cu totul firească. Apelurile periodice în favoarea „revenirii" la clasicism, nostalgia „renașterii" clasicismului, diferitele propuneri de „regenerare" clasică n-au alt impuls interior. *Sensul clasicismului* (1946) de G. Călinescu reprezintă un astfel de manifest — cel mai notabil din cultura noastră — de esență fundamental „arhetipică", lipsit ca atare de orice „originalitate", afară doar de cea contextuală.

În domeniul creației, aceeași revenire la tipare și prescripții eterne. Orice act de creație repetă gestul simbolic, divin, al genezei cosmice. Omul clasic construiește după prototipi rituali. Toate activitățile profane, inclusiv arta și literatura, „imită" modelul divin, transcendent.[32] Procedeul, în timp, își pierde semnificațiile mitice, se desacralizează. Concepția și tehnica de execuție rămîn, însă, în esență aceleași. În această perspectivă, între esteticile arhaice, tragedia japoneză, elină și clasică europeană, există o solidaritate categorială evidentă. Nostalgia paradisiacă a perfecțiunii pierdute, idealul purității transcendente, edenice, tendința de purificare și sublimare, atît de consubstanțiale spiritului clasic, au aceeași explicație și funcție arhetipică. Iată de ce clasicul constituie, oriunde și oricînd, în timp și spațiu, reperul fix, stabil, termenul esențial de referință. Barocul și romantismul nu pot fi raportate, în mod obligator, decît la clasic, și nu invers.

3. Descoperirea, sub aparențe, forme, fenomene, a ideilor, esențelor, speței, respectiv: clasa, categoria, schema universală, *tipicul*. Spiritul clasic arată indiferență pentru efemer, accesoriu, accidental, anecdotic. El teoretizează și cultivă categorialul, prototipul, exemplarul, *reprezentativul*: „Clasicii se cheamă clasici — observă Al. Russo — pentru că rezumă în ei, cu talentul sau cu geniul, civilizația și calitățile veacului lor"[33]. O definiție modernă, de infinit mai mare prestigiu și circulație, cum este aceea a lui Irving Babbitt („clasic este orice este reprezentativ pentru o clasă" — de fenomene, n.n.), nu spune altceva.[34] Mentalitatea clasică va fi deci profund tipologică. Tehnica sa este caracterologia, tipizarea, ridicarea individualității la universal. Umanitatea se reduce la specimene generale, rezumate — de fapt — într-un prototip unic: *homo universalis* sau *generalis*, omul abstract, universal, arhetip,

model concentrat, chiar dacă particularizat, al esenței caracterului uman. Natura este informă, indistinctă, omogenă. Omul — desprins din natură — se ridică, prin spiritul său clasic, la umanism, și prin aceasta la universalitatea medie, canonică.

În mod analog, orice cultivare, întoarcere sau regăsire a elementelor tipice, universale, elementare, în artă și cultură, constituie acte de esență clasică. Evadarea, depășirea, absorbirea specificului național, în sinteze literare tipice, reprezintă o acțiune clasică. La fel, orice redescoperire a „arhetipurilor" literare, a primitivismului schematizat, nu amorf și pitoresc (atitudine romantică !), este clasică. Folclorul, prin formele sale tipice, fixe, rituale, ancestrale, constituie „clasicismul popoarelor". Primul și cel mai adînc clasicism românesc este, desigur, al poeziei și artei populare.[35] Abstractul, schematicul, geometricul, decorativul, repetiția elementelor, fie că aparțin artei primitive sau moderne, participă la aceeași clasicitate fundamentală.[36] Avangarda însăși, în măsura în care reînvie scheme mentale permanente, este clasică. Eugen Ionescu a văzut bine: „Sînt pentru clasicism, acesta este *avangarda*. Descoperirea arhetipurilor uitate, imuabile, reînnoite prin expresie : orice adevărat creator este clasic... Arhetipul este totdeauna tînăr."[37]

4. Ridicarea la universal implică inițierea în *rațiunea universală*. Pentru spiritul clasic existența și cosmosul sînt realități inteligibile, descifrabile. Cunoașterea și înțelegerea devin posibile. Clasicul este prin definiție rațional, impersonal, obiectiv. Spiritul clasic se caracterizează prin luciditate, cel romantic, prin profunzime (M-me de Staël, *De l'Allemagne*, IV, 1). Viziunea clasică oferă soluții și definiții raționale, coerente, universal aplicabile. Clasicul păstrează și cultivă legătura dintre viață și cunoaștere, în timp ce romanticul rupe această legătură.

Raționalizarea universului echivalează cu „geometrizarea" lui, cu mecanizarea și matematizarea relațiilor universale și permanente. Cum s-a și afirmat nu o dată, cultura clasică este o cultură de tip „geometric" (ordine, claritate, precizie, exactitate), izvorul definiției fiind cunoscuta distincție a lui Pascal (*Pensées*, XXXI), între „spiritul de geometrie" și „spiritul de finețe" ; unul înaintează progresiv, prin etape raționale ; altul îmbrățișează obiectul cunoașterii dintr-o privire. Primul

pleacă de la principii și definiții, al doilea, de la intuiții și nuanțe.

Geometricul fiind eleat, el promovează aspectele stabile, deci senine, pacifice, ale existenței. Reluînd definiția celebră a lui Nietzsche, din *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), clasicul ar fi „apolinic", romanticul „dionisiac". Unul alungă impulsiunile brutale ale vieții, cultivă calmul, visul perfecțiunii, celălalt se complace în frenezie și exuberanță, beție și instinct. Clasicul întrupează iluzia armoniei și unității, romanticul — paroxismul ditirambului. Traducînd totul în termeni de „temperament" și „caracterologie", clasicul ar fi spiritul înțelept, temperat, moderat, liniștit, sănătos, normal, de „bun-simț"; romanticul, spiritul eroic, frenetic, entuziast, excesiv, exclusivist, imaginativ, dinamic, agitat, „nebun".[38] Nici de mirare că mentalitatea clasică pur și simplu „arestează" nebunia, o supune unei represiuni sistematice, o internează brutal în „case de corecție". Antropologia clasică, pur raționalistă, vede în nebunie nu numai o formă de anormalitate, ci o decădere totală de la condiția umană, o specie inferioară de „animalitate". Nebunul devine subomul absolut, obiect de dispreț sau de spectacol ridicol.[39]

O concepție întemeiată pe contemplarea universalității nu poate să nu recunoască în rațiune instrumentul său fundamental de cunoaștere și creație. S-a afirmat că orientarea raționalistă a spiritului clasic francez ar fi de origine „carteziană". În realitate, raportul este exact invers. De altfel, conceptul de „rațiune clasică" trebuie înțeles în sens extensiv, pe două mari coordonate: 1. conformitate cu prescripțiile logice, ale „bunului-simț", primatul intelectului, luciditate etc., și 2. satisfacție rațională („contentement raisonnable"), plăcerea produsă de conformarea, pe toate planurile, la exigențele obiectivelor și valorilor raționale. În felul acesta, într-adevăr, spiritul clasic echivalează cu legea rațiunii. Principiile clasice au toate, fără excepție, baze sau implicații raționale. Facultățile se supun rațiunii. Omul clasic își domină voința fixînd-o, cum spune Faret (*L'Honnête homme*, 1749), în „centrul rațiunii". De bună seamă că rațiunea subordonează și imaginația. Pellisson o afirmă în mod expres.[40] Întrucît la francezi inteligența ar comanda instinctul, acest popor, după André Gide[41] și mulți alții, ar întrupa în mod exemplar idealul clasic. Mai mult,

clasici n-ar fi decît... francezii. În mod analog, s-a putut vorbi la noi, de către M. Ralea, pînă și despre „clasicismul" lui... G. Topîrceanu.[42] Inteligent, rațional, nesentimental, ironic etc. ...

5. Clasicul este *echilibrat*, tinde la anihilarea agitației și antagonismelor, are vocația „compromisului", a integrării contradicțiilor. Realizarea clasică se ridică în orice împrejurare pe un fond de opoziție interioară, dualitate, sau duplicitate. Ori de cîte ori surprindem tendința împăcării extremelor, armonizării exceselor, înlocuirii divergențelor, prin formule „tranzacționale", spre o linie mediană, în jurul căreia polaritatea aspiră să devină identitate, am avea de-a face cu un impuls specific „clasic", în timp ce „romanticul" tinde să reintroducă dezechilibrul, dezordinea, lipsa de măsură.

Toate confesiunile cunoscute (Pascal, Goethe, B. Constant etc.), care vorbesc de existența a „două suflete" opuse, în conflict interior, latent sau declarat, trădează o nostalgie de esență clasică. În secolul al XVIII-lea se propagă un adevărat mit al „omului clasic", senin, echilibrat, impasibil, cu o desăvîrșită coordonare a instinctelor și gîndirii, și Goethe va fi proclamat drept prototipul acestei spețe, evident, ideal-utopice.[43] De „reconcilierea" lui Apollon cu Dionysos vorbește și Nietzsche. Ea corespunde necesității de unitate a spiritului, desăvîrșită în nevoia de unitate a operei. Acest principiu, care în formulările sale curente, banale, pune de acord eul și lumea, viața și opera, trupul și sufletul (iar în interiorul său facultățile opuse : rațiunea și sentimentul, inteligența și fantezia, spiritul critic și aspirațiile contemplative etc.), stă la baza unei duble și eterne sinteze „clasice" : 1. organică, stilistică, întrupată în *operă*, și 2. teoretică, exprimată într-un *corp de doctrină*. Și una și alta suferă — dar și transcend — determinările istorice, prin semnificație, valabilitatea și permanența universală :

„Clasicismul — precizează și E. Lovinescu — nu e nici o noțiune gramaticală, cronologică, de istorie literară, sau de formulă estetică, ci o noțiune de perfecție și de echilibru, în sînul oricărei formule"[44].

6. Realizarea sintezei clasice, operație de factură eminamente rațională, se face totdeauna în sensul *dominării, disciplinării* tendințelor divergente. Actul clasic este un act de control și totalizare, prin subordonare și organizare strictă

a părților aberante sau centrifuge. El implică în mod obligator coordonarea, supunerea la „regula jocului", încadrarea într-un sistem, într-o structură. Spiritul clasic absoarbe și reduce la tăcere elementele care vor să i se sustragă. Înțeles bine, structuralismul actual — întrucît redescoperă ideea și necesitatea riguroasă a sistemului, a totalității și interdependenței — constituie o doctrină de esență „neoclasică". Principiul intern al spiritului clasic este restricția, inhibiția, selecția, eliminarea spontaneității și a arbitrarului, imobilizarea devenirii, înlăturarea divergenței. „Nebunia" este „ospitalizată", bine stăpînită, ordonată, clasificată pe specii etc. Clasicul conciliază în mod dialectic libertatea și necesitatea : „Un spirit în întregime *legat* va fi un spirit infinit *liber*"[45]. Libertatea creatoare maximă naște din rigoarea maximă. Spiritul clasic își afirmă vocația prin dominarea virtuților contrare, prin gruparea lor armonică, solidară, realizată la capătul unei creșteri spirituale. În *Idealul clasic al omului* (1934), Tudor Vianu a atins toate aceste puncte, de altfel destul de curente.

7. Produs al unei necesare constrîngeri, spiritul clasic exprimă, în orice împrejurare, o formulă de *echilibru în tensiune*. Calmul său apolinic este doar aparent. Impasibilitatea ascunde o victorie scump plătită, obținută mai totdeauna la limită. Concilierea clasică impune sacrificii, amputări dureroase, soluții dramatice. Dominarea contrastelor transmite clasicului un fundal cvasi-tragic. Controlul rațional vine să reprime un profund zbucium interior, disimulat în forme impecabile. Seninătatea apolinică absoarbe durerea patosului dionisiac. Peste tumult și teroare se așterne impasibilitatea estetică. Peste pasiune — ideea, peste freamătul muzical — plasticitatea. De aceea, opera clasică pare a fi în același timp rece și arzătoare, o *coincidentia oppositorum* în ritm și imagini. Toate acestea, bineînțeles, au fost străluc it intuite de Nietzsche, a cărui viziune despre Antichitatea elină este diametral opusă Eladei lui Winckelmann, măreață și liniștită. Filologia modernă a corectat radical această idealizare.[46] Același fundal „tragic" de suferință transfigurată, în tensiune, a fost pus în lumină prin cercetări recente și în cuprinsul marelui secol al XVII-lea, de reputație clasică prin excelență.[47] Deci și în astfel de împrejurări erudiția confirmă analiza tipologică și stilistică. Spiritul clasic nu numai că nu exclude, dar și implică „excesele"

(deznădejdea, tristețea, mistica, elementele dionisiace, frenetice, obscure). Cu condiția să le subordoneze legii sale ordonatoare, imperative. Din care cauză, echilibrul torsionat și tensionat al clasicului reprezintă o soluție fragilă, instabilă, de ordinul reușitei individuale, mai mult sau mai puțin efemere. Tensiunea cu cît este mai dominată, cu atît atinge vibrația maximă, în pragul exploziei. De unde se poate deduce, încă o dată, că spiritul baroc este, de fapt, substratul și dubletul inevitabil al clasicului (v. *Barocul*, III).

8. Proiectînd totul pe dimensiuni universale și absolute, într-o mare ardere interioară, etosul clasic se manifestă în *sens eroic, grandios, monumental*. Clasicul este antiteză categorică, negarea radicală a spiritului minor. Pasiunile și sentimentele sale — excesive, furtunoase — sînt împinse la paroxism, sub o crustă de gheață. Rigorismul său moral este inflexibil. Idealul etic clasic cere eforturi supraomenești. Eroii clasici adevărați sînt totdeauna eroizați, sublimi. Onoarea, cavalerismul, iubirea, *l'honnêteté* primesc cea mai pură definiție și ilustrare. Universul este contemplat de la mare altitudine, stare de spirit prielnică proiectelor grandioase, marilor opere. Deviza lui Colbert este eminamente clasică : „Noi nu trăim sub un regim de preocupări mărunte și nu sîntem împiedecați să ne imaginăm nimic prea mare". Richelieu moare cu regretul că n-a realizat toate „lucrurile mari" pe care le plănuise. În sfîrșit, Regele Soare, în *Memorii :* „Nu trebuie să avem în vedere decît marile proiecte" [48]. Este concepția întregii spiritualități clasice, pe care și La Rochefoucauld o rezumă în *Maximele* sale : „Cine se ocupă prea mult de lucruri mici este incapabil de fapte mari" (XLI). Spiritul clasic promovează proiectul grandios, marea construcție, opera monumentală. Este ambițios și temerar. Are dispreț total pentru mediocritate, improvizație, superficialitate, cîrpeală, micul expedient, mica „ciupeală" intelectuală. Fragmentul neîncheiat, glosa, efemerida, nota, însemnarea îi produc repulsie prin dimensiunile lor minore, meschine, neserioase, prin desăvîrșita lor limitare intelectuală.

II. Un sistem de *idei estetico-literare*, pe deplin solidar cu aceste sensuri spirituale, transpune ordinea clasică în sfera principiilor despre artă și literatură, cărora le asigură din interior motivarea și coeziunea.

1. Viziunea universalistă a lumii și vieții nu putea genera în estetică decît concepția *frumosului universal*. Și, într-adevăr, toate spiritele „clasice", încă din Antichitate (Platon, Aristotel etc.), propagă tocmai această definiție a frumosului: etern, universal, inteligibil, cu aspecte fenomenale absorbite în universalul concret al sintezei artistice. „Particularul în funcție de universal", „rezultatul și chintesența a mii de observații diferite, care produc precepte invariabile, dogme ale adevărului etern", acestea sînt formule tipic clasice, fixate aforistic de Chapelain, de mulți alții.[49] Hegel va explica, pe larg și cu o mare putere speculativă, întreg acest mecanism al producerii concretului universal, al absorbirii, de către esențe, a particularităților umane (cazul reprezentării zeilor elini)[50]. Teza fusese însă bine fixată, în cadrul spiritualității clasice, încă din secolul al XVII-lea.

Substratul universalității frumosului este recunoașterea naturii general-umane, „spiritul general al oamenilor", exprimat aprioric în forme artistice care întrunesc adeziunea generală. Se numește „frumusețe universală ceea ce trebuie să placă întregii lumi" (Chapelain). „Poetul este omul care exprimă mai bine decît alții gîndirea tuturor" (Boileau). „Lucrurile sînt universal frumoase cînd se acordă cu propria lor natură și în același timp cu a noastră; vreau să spun, cu natura omului în general." (Nicole)[51] Frumosul clasic este prin definiție invariabil, incoruptibil, inalienabil, *l'immuable beau* al lui Perrault. Frumosul universal n-are localizare „națională", nu este deci „specific", place oriunde și oricînd, independent de timp și loc. El constituie antiteza efemerului, păstrează o prospețime eternă, depășește calitatea variabilă a fenomenelor artistice, schimbările gustului și ale modei. Creatorul clasic, precum Racine (în prefața la *Iphigénie*), vrea să aducă în scenă „aceleași lucruri care au smuls lacrimi Greciei de altădată"; moralistul clasic, precum La Bruyère (în *Les Caractères*), știe că „totul a fost spus". Lui nu-i rămîne decît să verifice, să exemplifice, să combine inefabil datele și elementele eterne, cunoscute, unanim acceptate. „Poezia — mai scrie același Chapelain — cultivă particularul prin raportare la universal. Sub întîmplările lui Ulysse și ale lui Polyphem, văd ceea ce este logic să se întîmple, în general, tuturor celor care vor face aceleași acțiuni." Un *Discurs*, din 1783, ca al lui Rivarol, *Sur l'universalité de la langue française*, ex-

primă aceeași aspirație profund clasică. Orice artă supratemporală, supraindividuală, supraaccidentală este prin definiție clasică, indiferent de coordonatele sale istorice.

Întreg acest absolutism estetic constituie chiar miezul doctrinei clasice, la antipodul întregii experiențe și convingeri moderne. Ea este *à prendre ou à laisser*. A-i ignora realitatea și motivarea ni se pare însă cu neputință. Clasicizanții (T. S. Eliot, Ezra Pound [52] etc.) îl îmbrățișează deschis, cu insistență, și în epoca noastră.

2. Universalitatea inspiră o mare nostalgie a *frumosului ideal* (spiritul clasic suferă o adevărată obsesie a „idealității", reminiscență laicizată a vechilor mituri : ...„vîrsta de aur", „paradisul pierdut etc.), tradusă în cîmpul artistic-literar printr-o insistentă teoretizare a ideii de perfecțiune, model, natură idealizată. Proiecție a unui „model" interior (raportabil, după împrejurări, la *ideea* platonică, *imitația* aristotelică, *forma internă* a lui Plotin, ulterior, la *spiritul absolut* al lui Hegel), frumosul clasic procedează prin idealizare, *id est* : perfecționarea, corectarea și stilizarea realității. Dezvoltînd interpretarea comentatorilor Renașterii italiene, principiul imitației aristotelice este asimilat de spiritul clasic în sensul „depășirii modelului". „Arta propunîndu-și ideea universală a lucrurilor — arată același Chapelain — o curăță de defectele și iregularitățile particulare." [53] Estetica clasică este deci „puristă", adeptă a lui *Idealklassik*, cu tendință de transformare în *Normalklassik*, expresie a regularității academice. Ea selecționează și „fardează" realitatea, procedeu adoptat de întreaga estetică neoclasică. Frumosul clasic are la bază, cum arată și Winckelmann, o „alegere a părților frumoase de detaliu și reunirea lor într-o unitate" [54]. El combină din „douăzeci de frumuseți" particulare „frumusețea însăși" (A. Chénier, *L'Invention)*. Iar cînd imită, frumosul clasic se preocupă exclusiv de „la belle nature", prin corectarea și supunerea sistematică la exigențele artei. El cultivă iluzia aparenței frumoase, în locul realității „inestetice".

Opoziția dintre spirit și natură, încheiată prin învingerea și supunerea naturii, purificarea materiei, pe scurt : transfigurarea, acestea sînt atitudini estetice tipic clasice. Clasicul visează frumosul în sensul perfecțiunii solare, spirituale, radioase, calme, apolinice. Din care cauză calofilia (în sensul bun al cuvîntului) nu poate fi niciodată „decadentă", ci eminamente clasică. Este-

tismul bine înțeles, în adîncime, reprezintă, la fel, un fenomen de esență clasică (v. *Estetismul).* Doctrina frumosului clasic ideal și-a găsit la Hegel, în estetica modernă (de unde de altfel și derivă), o strălucită formulare și sistematizare. Într-o formă mai puțin stringentă și metafizică, teoria frumosului ideal circulă de-a lungul întregului clasicism european, îndeosebi francez. De aici trece, prin izvoare nu tocmai specifice, mai întîi, la Heliade Rădulescu, care știa, asemenea lui Maiorescu, că „arta tinde către un ideal prin creațiuni" [55]. *Condiția ideală a poeziei,* din 1867, este un text de inspirație și factură integral clasică. Unele anticipări („idealul [...] cea mai înaltă expresiune a frumosului") pot fi întîlnite și la Radu Ionescu *(Principiile criticii,* 1861). [56]

3. Constrîngerea interioară, apoi conștiința arhetipului moral determină în estetica clasică teoria și practica *tipologiei* universale, ideale, exemplare, sistematizată și „tipizată" ea însăși în funcție de : vîrstă, pasiuni, situație, condiție de viață, națiune, sex și, mai ales, calități morale, cu două note esențiale : eroismul *(le héros)* și „onestitatea" *(l'honnête homme),* tipuri eminamente clasice. Tipizarea este expresia generalizării și universalizării notelor morale caracteristice, produsul unui proces de *schematizare* și abstractizare psihologică, de imitare selectivă a naturii morale. Se continuă, în fond, procedeul imaginației tradiționale și al biografiilor fabuloase, cu eroi mitici, exemplari, în prelungirea unui arhetip biografic. În mentalitatea primitivă eroul istoric devine mitic. În mentalitatea clasică eroul „istoric" devine tip moral, personificare a unor mari virtuți sau vicii. Psihologia modernă contrazice în mod categoric această viziune caracterologică, schematică, excesiv de unitară. Ea scoate în relief, dimpotrivă, contradicția și mobilitatea eului, proteismul moral, lipsa notei dominante și ordonatoare, anonimatul moral al „omului fără calități".

4. Universalitatea clasică determină o estetică de esență pur *rațională.* De fapt, cele două planuri sînt net complimentare, rațiunea fiind prin definiție universală : „Rațiunea este a tuturor țărilor" (Guez de Balzac) ; „Rațiunea este a tuturor secolelor" (La Mesnardière) ; „Rațiunea este totdeauna egală sie însăși" (D'Aubignac). De unde rezultă că „frumusețea universală" nu poate fi definită, descoperită și realizată decît de rațiune, articol esențial de doctrină clasică. [57] Poezia însăși devine „limbajul rațiunii", teorie fundamental greșită (v. *Poe-*

zia, vol. II), dar foarte consecventă premiselor, care conferă raţiunii supremul criteriu şi instrument de creaţie. Poezia, oda clasică, „nu părăseşte — intermitent, n.n. — raţiunea" decît pentru a... „îmbrăţişa mai bine raţiunea" ! O astfel de poezie strict raţionalizată reprimă fantasticul, elimină „monştrii" imaginaţiei, exclude excesele „miraculosului", recunoaşte doar „frumuseţea ordinii" [58]. Oriunde şi oricînd întîlnim proteste împotriva absurdităţii, incoerenţei şi obscurităţii literare, avem de a face cu profesiuni de credinţă „clasice". Confesiunea lui Sainte-Beuve, între altele, este tipică *(Mes poisons)* :

„Sînt clasic în sensul că un grad oarecare de iraţional, de nebunie, de ridicol, sau de prost-gust îmi ajunge ca o carte să-mi pară pentru totdeauna ratată şi să-mi cadă din mîini, chiar dacă ar avea părţi foarte remarcabile, pline de spirit şi de talent".

Primul nostru „raţionalist" în estetică este, firește, tot Heliade Rădulescu. [59]

5. Raţiunea descoperă şi în estetică *adevărul*, al cărui criteriu fundamental este universalitatea. Adevărul aparţine tipului, categoriei, nu individului. Sub pulsaţia şi dezordinea aparenţelor, spiritul clasic descoperă realitatea obiectivă a adevărului mediu, „cotidian", aproape statistic, identificat cu realitatea profundă şi universală a esenţelor eterne. *Le Vrai* al lui Boileau (*Ep.*, IX, 1675), al teoreticienilor clasicismului francez, acesta este. Reale sînt tipurile, nu fenomenele. Ceea ce înlătură posibilitatea apariţiei unei arte „realiste" în sens modern. Veridicul clasic ţine de esenţă, nu de aparenţă. Natura clasică propusă spre „imitare" este produsul tipizării, al idealizării, nu al „copiei" conforme. Ne aflăm în prezenţa naturii universale, a ideii de natură, a naturii general-umane, nu fizice. Clasicii n-au „sentimentul naturii" (atitudine tipic romantică), întrucît ei observă natura morală, nu peisajul. Clasicul înclină spre artificialitate, romanticul spre naturism. „Noi concepem clasicismul şi romantismul ca două soluţii posibile ale dramei dintre artă şi natură. În cea dintîi, arta e biruitoare, în cea de a doua, natura." [60] A nu părăsi natura „un pas", cum sfătuieşte şi La Fontaine, înseamnă a-i studia aspectele universal-umane, în forme obiectiv-impersonale. În acest mod, spiritul clasic determină apariţia unei literaturi de cunoaştere.

Ideea de veridic sau „verosimil" cunoaşte mai multe interpretări (v. *Verosimilul*, vol. III). Cea clasică derivă din prima-

tul rațional al cunoașterii, verificată de „simțul comun". Simetria este desăvîrșită : imposibilitatea logică determină neverosimilul estetic, și invers. Acest control rațional cenzurează zborul liber și înalt al imaginației prin rigorile receptivității medii. Fantezia este supusă ratificării opiniei publice, soluție „plată", apoetică. Totuși, nu mai puțin clasică. Rațiunea asigură unitatea și coerența logică a operei literare, coeficientul necesar de verosimil inteligibil. A fi „verosimil" înseamnă a satisface necesitatea logică, a nu irita exigențele rațiunii, chiar dacă istoria sau experiența ar documenta un adevăr insolit, imprevizibil sau haotic. Singura deschidere notabilă a epocii este interpretarea lui Corneille : „necesitate" în poezia dramatică nu înseamnă conformarea la legile naturii sau rațiunii, ci convergența și adecvarea la scopul creației.[61] Este „necesară", deci verosimilă, doar supunerea la „logica" autonomă a operei. Conceptul modern de „logică a poeziei" pare a fi prefigurat în germene. „Autenticitatea" (v. *Autenticitatea*), de asemenea. Adevăr, spontaneitate naturală, autenticitate tind, în parte de pe acum, să se confunde.[62]

Conceptul de „natură", care în românește începe a fi tradus prin „firea lucrurilor", apare folosit, în sens estetic, încă la Barit și, mai ales, la Heliade Rădulescu, nu fără oscilări evidente între adevărul universal (clasic) și particular, al culorii locale (romantic). Un text din 1836 recomandă : „A alege din viața omenească niște împrejurări comune, prin care sujetul să se poată aplica la tot omul, în tot locul, și în tot veacul [...], este va să zică a cunoaște natura, asta va să zică că într-o scriere sau icoană domnește adevărul". Și pentru Macedonski, a fi „natural" este sinonim cu a fi „clasic".[63] Se înțelege că și Maiorescu profesează aceeași concepție despre adevăr în artă.

Înțelese bine, faimoasele reglementări ale doctrinei clasice („legi", „unități", „reguli"), care vor face, prin dogmatizare, o mare carieră pe toată durata clasicismului, nu sînt altceva decît condițiile logice ale aceleiași inteligibilități estetice raționale : regula este „rațiunea însăși sub formă de lege". Unitățile, de timp, loc și acțiune, sînt specificări și perfecționări ale idealului verosimil, în diferite situații-cheie. Și Goethe a observat-o.[64] Plăcerea estetică a spiritului clasic constă în a înțelege, a da satisfacție deplină inteligenței, prin supunerea literaturii la legea raționalității.

6. Comandament nu numai al creației, ci și al receptivității, rațiunea devine *bun-simț* și *gust*, noțiuni aproape sinonime: „Noi credem cu toții — scria Bussy-Rabutin — că bunul-simț, rațiunea și spiritul ales *(le bon esprit)* sînt unul și același lucru"; „Între bunul-simț și bunul-gust este o deosebire de la cauză la efect." (La Bruyère); „Arta nu este [...] decît bunul-simț transpus în metodă" (Père Rapin).[65] A avea „bun-gust" înseamnă a recunoaște un număr de criterii raționale, a respecta recomandările judicioase, logice și unanim acceptabile ale „bunului-simț", numite (în franțuzește): *convenances* și *bienséances*. Aceste noțiuni, clasificate în „interne" și „externe", exprimă întreaga sferă a elementelor „convenabile": funcționale (ce „convine" operei, logicii interne a situațiilor, verosimilității), sociale (ce corespunde moravurilor, gustului public, reacțiunilor diferitelor vîrste și sexe), istorico-geografice (acordul acțiunii și personajelor cu locul și timpul evocării).[66] Satisfacția opiniei comune raționale se numește „bun-gust" (v. *Gustul*, II, 6; III), „ceea ce place la toată lumea", cum precizează și *Sentimentele* Academiei Franceze despre *Cidul* lui Corneille (1637—1638).

7. Realizarea întregului program estetic clasic este trecută pe seama *disciplinării creației*, a elaborării în regim de constrîngere acceptată. Procesul creației este văzut ca un exercițiu al rațiunii constructoare; o demonstrație a „judecății" care guvernează și echilibrează. Factorul rațional, metodic, triumfă asupra spontaneității. Creația devine — La Bruyère o spune — o adevărată „meserie". Opera urmează a fi montată, „ca o pendulă", după „maxima inviolabilă" — adaugă mulți alții — a „măsurii și rațiunii". Poetul devine un *homo faber*, un adevărat expert, care aplică în spirit riguros condițiile obiective ale artei, deduse rațional, pe bază experimentală. Leonardo da Vinci, L. B. Alberti inaugurează, în Renaștere, această metodă clasică, întemeiată pe luciditate, studiu și ordine creatoare, prin temperarea și reprimarea tendințelor „geniale" sau frenetice. Creatorul clasic nu este un „genialoid", ci un *artifex*, un artizan superior, deplin stăpîn al uneltelor și procedeelor sale.

Concluzia necesară este deprecierea hotărîtă a imaginației în favoarea rațiunii, care conduce și „frînează" impulsul poetic: „În scrierile noastre nu trebuie să existe prea multă imagi-

nație... Ideile noastre trebuie să fie produsul bunului-simț și al dreptei rațiuni, un efect al judecății noastre." (La Bruyère) Fantezie, sensibilitate, genialitate, „furie poetică", acestea sînt facultăți fie necunoscute, fie profund suspecte, criticabile pe scara cea mai largă. [67] Întreaga concepție a creației lucide, controlate, este deci pur clasică (v. *Creația*, V, 2). Tehnica sa selectivă, autocritică, aduce un argument suplimentar : toți teoreticienii clasici recomandă renunțarea, restrîngerea, inhibiția, eliminarea impurităților, exceselor care copleșesc puritatea proiectului artistic. Inteligența artistică determină realizarea directă a scopului prin mijloace minime și eficiente. Judecata estetică însăși devine o operație rațională. [68]

Imperativul rațiunii („Aimez donc la raison...", Boileau, *Art poétique*, I, v. 37) constituie în felul acesta nu numai o direcție, ci și o economie de forțe și o tehnică. Idealul fiind adevărul, bunul-simț, bunul-gust, nimic mai rațional, mai legitim și, în același timp, mai „practic" decît a recunoaște și cultiva toate aceste principii. A nu „imita" autorii exemplari devine absurd ; a nu subordona și corecta fantezia — o eroare ; a nu urma „legile" scoase din studiul operelor și textelor eminente, verificate, „clasice" — o imprudență gravă. Acțiunea reflectată se substituie, în felul acesta, pe toate planurile acțiunii spontane, oraționale, imprevizibile. Este o poziție pe care poezia „modernă" (prin Edgar Poe, Mallarmé, Paul Valéry) o va redescoperi, teoretiza și impune cu strălucire. Clasicismul vechi sau nou afirmă valoarea voinței creatoare a disciplinării inspirației, a supunerii la rigorile structurii literare, ale spiritului critic : „Clasic este scriitorul care poartă în sine un critic, pe care-l asociază în mod intim lucrărilor sale" [69]. Dacă aceasta este realitatea, atunci spiritul și metoda creației clasice ilustrează în mod exemplar cazul oricărei creații, condiția sa universală. Mai poate fi, deci, îndoială asupra obiectivității și permanenței creatoare a spiritului clasic ?

III. *Structura literară clasică* relevă, cu unele nuanțe, aceleași caractere spirituale și note estetice, întemeiate pe idealitate, esențializare, obiectivitate, echilibru, omogenitate, configurate într-un *stil* denumit — în mod istoric și convențional — *clasic*. Nu poate fi nici o îndoială asupra existenței fizionomiei, structurii și morfologiei „clasice", definită printr-o serie de regularități tipice, imposibil de atribuit sau de reven-

dicat de un alt stil. Desigur, între conceptul de stil clasic și opera clasică există inevitabile diferențieri și contradicții. Raportul, în linii mari, dintre esența generală și fenomenul individual nu este altul. A. W. Schlegel a observat-o de mult: „Epitetul de clasic este o simplă denumire a genului, independentă de gradul de perfecțiune al realizării genului“ [70]. Opera clasică nu realizează integral idealul clasic. Dar se apropie îndeajuns de mult de acest ideal, pentru a o recunoaște și defini ca atare. Orice operă și scriitor clasic își păstrează deplina sa individualitate. Analiza stilistică reține însă nu diferența specifică, ci genul proxim. În cazul epocilor istorice și literaturilor naționale, aceeași observație: nici o epocă istorico-literară nu este omogen „clasică“, „romantică“ sau altfel. Dar existența „modelului“ clasic face posibilă și pe deplin legitimă recunoașterea unor aspecte, fragmente și opere clasice, în *toate* literaturile, în toate epocile. De unde aparentul paradox al diferențierii dintre „opera clasică“ și „literatura clasică“, sferă infinit mai largă, mai elastică și mai abstractă.

1. Expresie a unei viziuni categoriale, invariabile, opera clasică tinde în mod organic spre *tipuri* și *teme date*, prototipi, *topoi*, eroi și situații esențiale, prin procedee de repetiție, parafrază sau imitație. Ceea ce produce, în „conținut“: predilecție pentru fixitate, abstract, scheme, eliberare de „materie“ prin date obiectiv clasificabile; în „formă“: orientare spre basorelief, grafism, geometrie (orizontal, vertical, simetric), desen static, convențional, conservatorism formal (genuri, specte, reguli, forme consacrate). Spiritul clasic cultivă genurile literare care pot exprima în mod direct generalitatea sentimentelor și adevărului etern-uman, marile principii ale existenței: tragedia, caracterele, portretul moral, dialogul, corespondența, aforismul, satira, epistola, „arta poetică“, „tratatul“.

2. Adevărul, esența, natura sînt totdeauna *simple*, exprimate cu maximă economie de mijloace. Linia esențială, elegantă, precisă, este prin definiție clasică. Abundența, complicația și prolixitatea, excesul stilistic și al dimensiunilor sînt anticlasice. Elinii iubeau „frumosul cu simplitate“ (Tucidide, II, 40). „Fiți simpli fără artă“ (adică fără artificiu, superfluități, exagerări inutile), sfătuia și Boileau (*Art poétique*, I, v. 100). „Simplicitatea place fără căutări și contrafaceri“, „fără fard“

(*Ep.*, IX). Este conciziunea — și rafinamentul — marii arte, străină de ornamente inutile, afectate, prețios, bombastic. Odobescu, apoi Macedonski, care are nostalgia unor „vremuri clasice de simple", știe că „simplitatea" este „secretul clasicilor". „Era ușor de descoperit, dar mie mi-a trebuit evoluțiunea unei vieți." [71] Caz tipic de reîntoarcere la primordial și elementar, gest prin excelență clasic. „Simplitatea în artă — spune și Brâncuși — este o complexitate rezolvată."

3. Conturul simplu, linear, nu poate fi decît *limpede*, ușor *inteligibil*. Semnificația operei clasice va fi deci bine distinctă, ferită de ambiguitate, nuanțe confuze. Regimul său — imagistic vorbind — nu poate fi decît diurn, luminozitatea solară. Antiteza zi-noapte = clasicism-romantism este un loc comun critic. Chiar atunci cînd străbate zone obscure, fragmente enigmatice, complicații de detaliu, opera clasică dezvăluie o *claritate* de ansamblu, o deplină determinare și formulare a conținutului. Absolută — cînd forma este precisă, exhaustiv exprimată — sau numai relativă, claritatea clasică alungă în orice ipoteze fantasticul, viziunea tulbure, obscuritatea, misteriosul, simbolicul, enigmaticul. Se înțelege, arta clasică evită tehnica sugestiei, inefabilului, ermetismul. Astfel de revendicări și recomandări se fac auzite mereu, la noi în special la Tudor Vianu, adept al stilului concis, reținut, precis. În genere, istoria clasicismului se confundă cu istoria teoriei și practicii clarității. [72] Arta clasică nu tolerează semnificații străine, arborescente sau suprapuse. Regimul său normal este, de fapt, *asimbolia*, claritatea univocă a sensului și semnificației. Dimpotrivă, abuzul de ambiguitate, cultul acestei idei, foarte accentuat azi, este sensul unei epoci funciar neclasice.

4. Sinteză, într-un cadru formal precis delimitat, opera clasică nu poate fi decît *unitară*, solidară cu ea însăși, structurată organic, într-o totalitate închisă. Fragmentul este subordonat întregului, detaliul, integrat sistemului. Estetica literară clasică este plină de asemenea anticipări *verbi gratia* „structuraliste", abundente încă din Renaștere. Formule precum : *concinnitas*, *integritas*, apoi „economia operei", „organicitate" (Vion d'Alibray : „Fiecare din părți se raportează totalității, precum membrele unui corp" [73]), în cele din urmă „unitate în varietate", „pluralitate în unitate" devin adevărați *tropi* critici. Spiritul clasic nu neagă multiplicitatea și varieta-

tea, pe care tinde să le domine, supunînd diversificarea părților unificării centralizate. Prezența acestui antagonism latent se face simțită în interiorul oricărei opere, căreia îi dă, pentru fiecare caz în parte, o altă soluție de conciliere și coeziune.

Efectele convergenței interioare definesc unele dintre cele mai specifice note ale operei de tip clasic : *ordinea* și *coerența*, frumusețea ordinii — cum spune și Malebranche — fiind mai seducătoare *(aimable)* decît toate frumusețile sensibile : *echilibrul* și *armonia* între energia creatoare și posibilitățile de expresie („Un just raport între gîndire și expresie", precizează, în 1700, Cavalerul de Méré [74]), între „fond" și „formă", distincție hegeliană „clasică", între emoție și cuvînt, scopuri și mijloace, rafinament și sublim etc. Interpretarea operei de artă în sensul unui „microcosm", „cosmoid", „cristal" este, la fel, substanțial clasică (Gh. Bariț, Heliade Rădulescu au și ei cîteva din aceste noțiuni ale esteticului clasic) ; *simetria* și *proporția*, vechi principii și canoane clasice, teoretizate încă din Antichitate („raport de conveniență", „număr de aur", „justă măsură" etc.), apoi în Renaștere, derivate din aceeași necesitate fundamentală de ordonare și organizare clasică, bine proporționată. Istoria acestor idei poate fi urmărită neîntrerupt și din abundență pînă în epoca actuală, cu recomandări peste tot identice sau similare : fugă de „incongruități" și „extravaganțe", „nimic prea mult", eliminarea stridențelor și a hipertrofiei, *ordre et beauté*, precum la Baudelaire, *tectonica* și *forma închisă* a structuraliștilor, *logica frumosului* etc.

Gr. Pleșoianu, traducătorul lui La Harpe, V. A. Ureche, în *De clasicism, romantism și realism* (1865), mai înainte, firește, Bariț („o proporție harmonică a tuturor părților") introduc aceste principii, extrem de răspîndite — cele mai vaste locuri comune ale esteticii clasice — și în publicistica noastră. Esteticienii noștri „organologi" (Tudor Vianu, Liviu Rusu) le acordă, de asemenea, întreaga lor adeziune. Definiția „capodoperei" la M. Dragomirescu este eminamente clasică : frumoasă, echilibrată, armonică. [75]

5. Acordul lucrării cu idealul său, al execuției cu proiectul artistic, realizarea deplină și spontană a unității sub toate formele conferă operei clasice atributul *perfecțiunii*, idee nu mai puțin tradițională, consubstanțială esteticii clasice din toate epocile. De origine aristotelică, ea cunoaște un moment

de mare intensitate în secolele „clasice", al XVII-lea și al XVIII-lea, regăsită și în formulele estetice moderne ale disciplinei și desăvîrșirii creației, la Paul Valéry, de pildă.[76] Chapelain, Boileau, La Bruyère folosesc frecvent conceptul „perfecțiunii", în sensul deplinei reușite estetice a integrării exemplare, în care nu mai poți scoate și adăoga nimic, soluție optimă a unei probleme artistice. Armonia dintre scopuri și mijloace, dintre „fond" și „formă", ca la Hegel, face ca, „în sens mai general, orice operă de artă desăvîrșită să fie numită clasică, indiferent ce caracter ar avea ea în sine, simbolic sau romantic". Aceeași accepție și la Croce, pentru care „clasic" devine sinonimul lui „excelent", „perfect", momentul deplinei fuziuni a materiei pasionale și formei frumoase, atribut esențial al oricărei opere de artă, indiferent de stil, timp, loc.[77] Orice reușită artistică se numește clasică. Cine numai „încearcă" este „romantic". Cine izbutește, indiferent cum și în ce direcție, devine „clasic".

La drept vorbind, astfel de principii circulă la noi, prin traduceri și prelucrări, încă din perioada eroică a esteticii literare românești, cînd Bariț, — în 1838! — știe că: „orice lucru scris sau artistic desăvîrșit", „frumusețea desăvîrșită" se numește clasică. La fel, Odobescu. Și Heliade Rădulescu scrie că orice operă care întrunește condițiile artei („cîte se cer de artă pînă la cele mai mici amănunte") este „în adevăr clasică". Asimilarea artei cu perfecțiunea se constată și la Macedonski.[78] E. Lovinescu, Șerban Cioculescu — dintre critici — stau pe aceeași poziție. Inclusiv, firește, Tudor Vianu. Ca peste tot, de altfel, dăm doar scurte indicații.

6. Unitatea simplă și desăvîrșită imprimă operei aspectul *monumental*, nu atît în accepția arhitectonică a cuvîntului, cît a construcției care impune prin gravitatea și grandoarea liniilor sale pure, calme, puternice. „Un punct de soliditate și de maturitate", scrie și Boileau (*Réflexions sur Longin*, VII). Prin emulație evidentă cu arta greacă, definită de Winckelmann ca „simplitate nobilă și măreție liniștită", spiritul clasic european are nostalgia seninătății magnifice, marilor acorduri, măsurii în grandoare, viziunilor solemn echilibrate. „Noblețe", „măreție", „calm imperturbabil", „satisfacție spirituală", acestea sînt notele artei clasice, recunoscute și de Hegel, imposibil de asimilat fără deplina adeziune la spiritul și principiile clasice.

Monumentalitatea crește organic, trebuie realizată și trăită, ea nu se impune dogmatic. În acest sens, teoretizarea monumentalității în creație a fost făcută, la noi, de foarte puțini [79], de fapt, numai de G. Călinescu [80], din păcate — inițial — în contratimp istoric (1944), cu ecouri practice puține, explicabile. Este evidența însăși că, în presa literară curentă, ceea ce predomină, în fond, este micul gust publicistic pentru „articol", „foileton", „fragment", „glosă", „notă", „efemeridă", la antipodul ideii de construcție, sinteză, erudiție, monumentalitate, operă — în critică, istorie literară, cultură — de largă respirație. Dovadă, submediocra recepție făcută „redescoperirii" lui N. Iorga, lipsa de priză reală a lucrărilor de tipul *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu, a monografiilor de sinteză și elaborare în adîncime, în general inhibiția cronicii față de construcția care depășește simpla reacțiune empirică la actualitatea imediată, adevărat „tropism" critic. O încercare de teoretizare a categoriei „monumentalului", cu referire la roman, poate fi socotită și ea ratată. [81] Dintr-o altă perspectivă, ideea, totuși, reapare. Ea exprimă și una din convingerile esențiale ale autorului acestei cărți. [82]

7. Definiția structurii clasice primește o serie de noi clarificări prin încadrare în formule tipologice de opoziție, dintre care cea mai tradițională, de-a dreptul banalizată, este relația *clasic-romantic*. Este distincția cea mai răspîndită, dar și cea mai aproximativă, întrucît, în formulările sale curente, ea pleacă mai totdeauna de la criterii extraliterare : psihologice, etice, filozofice, geografice, etnice, chiar „sanitare". Amintim pe cele mai celebre : „Eu numesc clasic tot ce e sănătos și romantic ceea ce e bolnav" (Goethe) ; antiteza între păgînism și creștinism, latini și germani, Antichitate și Evul Mediu, transplantare și originalitate, Nord și Sud (M-me de Staël) ; „poesia de' morti, poesia de' vivi" (Giovanni Berchet) etc. [83] Se poate chiar spune că antiteza curentă *clasic-romantic* exprimă totalitatea determinărilor extraestetice ale tipologiei care ne preocupă.

În plan estetic, acest antagonism se traduce printr-o dublă tendință de opoziție și echilibrare, la toate stadiile și nivelele de structurare a operei literare. Privind foarte de sus, clasicul s-ar încadra în tipul creatorului obiectiv, de esență aristotelică, în timp ce romanticul își poate revendica o ascensiune „inspi-

rată", derivată din subiectivismul *Tratatului despre sublim*. O confesiune de bătrînețe a lui Goethe, din 1830, importantă, explică începutul unei întregi dezbateri estetice moderne: „Termenul de poezie clasică și romantică, termen care circulă azi în toată lumea, dezlănțuind atîtea certuri și dezbinări [...] a pornit de la mine și de la Schiller. Mă călăuzeam, în poezie, după principiul procedeului obiectiv, neadmițînd altul. Schiller, dimpotrivă, care proceda subiectiv, socotea metoda lui ca fiind singura corectă, și, ca să se poată apăra, a scris studiul lui *Despre poezia naivă și cea sentimentală*, dovedindu-mi că eu însumi, fără să vreau, sînt un romantic, și că *Ifigenia* mea, prin amploarea sentimentului ei, nu e nici pe departe atît de clasică și în stil antic pe cît s-ar crede. Frații Schlegel au preluat ideea aceasta și au dezvoltat-o, astfel că astăzi ea s-a răspîndit în toată lumea și fiecare vorbește de clasicism și romantism, lucru la care acum cincizeci de ani nu se gîndea nimeni." [84]

O dezvoltare interesantă, la Fr. Schlegel, privește spiritul disociativ și asociativ al celor două formule: clasicul separă genurile literare, în timp ce romanticul le integrează. [85] Unul cultivă specializarea, altul, totalizarea. Opoziția rămîne predominant stilistică. Dar întregul subtext al acestor tipologii este limpede: romanticul constituie o categorie literară superioară, clasicul una inferioară. Opoziția spirituală se transformă în ierarhie valorică, eveniment important al istoriei ideii de clasic, apăsată pînă azi de o întreagă ipotecă negativă. Excesele clasicismului, vom vedea, justifică în bună parte o astfel de reacțiune. Totuși, devalorizarea absolută a ideii și structurii clasice nu este prin nimic îndreptățită: categoriile spiritului sînt calitativ egale, deci toate stilurile, creațiile etc. sînt echivalente. Unii romantici, precum Hugo, au avut această intuiție: opoziția clasic-romantic i se pare „vagă", artificială, convențională. Clasicizantul Ponsard, în 1847, gîndește la fel. [86]

Cîteva constatări obiective nu pot fi, totuși, negate. Latențele originare divergente ale spiritului clasic și romantic sînt o realitate. Mișcarea continuă de pendulare spre unitate și diversitate, ordine și mișcare, concentrare și descătușare, comprimare și expansiune, împlinire și neîmplinire, fixitate și mobilitate, finit și infinit, la fel. Opera clasică tinde — efectiv — spre forme închise, lineare, plane, de „unitate multiplă",

clară ; cea barocă și romantică, spre forme deschise, picturale, cu reprezentări în profunzime, de efect unitar și ambiguu. Aceste tipologii stilistice sînt cultivate în special de estetica germană, în prelungirea lui Goethe, Schiller, frații Schlegel, Heine. Peste tot, același ritm binar al spiritului, în cadrul căruia clasicul și romanticul se înscriu ca două momente tipice, alternative. Definițiile, ulterioare, ale lui H. Wölfflin, Fr. Strich („Vollendung und Unendlichkeit") [87], Karl Jöel („Bindung und Lösung") etc., teoretizează aceeași realitate estetică dual, derivată din două moduri ireductibile de a vedea și reprezenta lumea și arta. Respingerea acestor tipologii, curentă în sfera istoriei literare pozitiviste, relevă o lipsă tipică de spirit analitic și speculativ, o incapacitate structurală de generalizare și sinteză teoretică bine caracterizată.

O altă constatare, nu mai puțin obiectivă, recunoaște doar existența formelor complexe, de trecere de la un tip la altul, cu tendința alternanțelor și ștergerii distincțiilor dintre compartimente. Sinteza clasică fiind un produs eminamente dialectic, prin cristalizare de contradicții și răzvrătiri interioare, chemate energic la ordine, ea nu poate da naștere decît la opere inevitabil „ambigui", cu structură latent divergentă. Iată de ce, pentru a ne exprima cît mai simplu cu putință, opere pur și integral clasice nu există, după cum nu există nici opere pur și integral romantice. Realitatea estetică, în timp și spațiu, pune în lumină doar fenomene de osmoză și interferență, organizări literare mixte, cu momente de predominanță într-un sens sau altul. În orice operă literară, elementele clasice și romantice coexistă în dozaje variabile. Cum s-a arătat nu o dată, *clasic* și *romantic* reprezintă două tipuri ideale, utopice, inexistente în stare pură, amestecate fenomenal, plan în care dau naștere unei mari varietăți de forme „corupte" și „mixturi". Definiția lor nu este posibilă decît teoretic, prin abstractizare.

Clasicul aspiră și se convertește progresiv în romantic, prin regăsirea ingenuității originare și acte de invenție. Romanticul își redescoperă periodic substratul clasic, prin tipologie și aderare la principii estetice tradiționale. De unde numeroase formule individuale de interferență și fuziune, de colaborare și alternanță, urmate de disjuncție și polemici, continuate prin noi concilieri, în serie infinită. Căci, din cei doi termeni fundamentali impuși de polaritatea spiritului, nimeni nu poate ieși.

Cum spune și revista *La Minerve française*, în 1818, „nu există literatură modernă care să nu fie, într-o măsură diferită, un amestec de clasic și romantic". În aceeași perioadă sînt observate „frumuseți clasice printre romantici", și invers ; se fac simțite puternice persistențe teoretice clasice (la Senancour, de pildă) ; apar rupturi violente, conciliate imprevizibil, prin forme de tranziție și teorii eclectice. O linie netă de demarcație este foarte greu de stabilit. Gherea la noi observă, s-ar zice primul, imposibilitatea încadrării riguroase a celor două tipuri. [88] Este evidența însăși că în poezia marilor romantici români, Eminescu și Macedonski, se fac simțite puternice aspirații clasice, nu o dată precis mărturisite și chiar teoretizate. Clasicii Sappho și Ovidiu au fost interpretați în sens net romantic.

Mecanismul creației închide același dualism fundamental. Producerea operei de artă implică momente complementare, obligatorii, întrunite într-o unitate indisolubilă, libertate și ordine, autoexprimare și nevoie de disciplină : unul eruptiv, pasional, practic ; altul material, sintetic, formal. Din conjugarea acestor energii și tendințe opuse se naște desăvîrșirea operei. Deci, în mod legitim, acestor momente universale, imanente creației, ar trebui să li se recunoască, în primul rînd, atributul de *romantic* și *clasic*. Ceea ce B. Croce și face, trăgînd toate concluziile : elementul clasic și romantic se dovedește activ în orice literatură, în orice epocă, la orice artist. El este creator numai în măsura în care domină această antiteză. Motiv pentru care devin dificile clasificarea, încadrarea riguroasă într-o tipologie. *Romantic* ar fi deci „fondul", „materia" poeziei ; *clasică*, „forma" nu mai puțin eternă, orice operă literară fiind, în mod simultan și necesar, „clasică" și „romantică". Teorie numai în aparență paradoxală, de altfel nu fără serioase anticipări și foarte bune intuiții : la Goethe, teoretician al dublei condiționări emoționale și formale a artei („Den Gehalt in deinem Busen / Und die Form in deinem Geist") și, implicit, al „constrîngerii" creatoare („In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister", *Natur und Kunst)* ; la Fr. Schlegel, care recunoaște oricărei poezii un element romantic ; la Fr. Nietzsche, pentru care dionisiacul și apolinicul reprezintă „două instincte estetice complementare", conciliate în transfigurare și simbol. Ba, într-o revistă romantică franceză, apare încă în 1818 formula-cheie : „Romantic prin substanță, clasic prin formă" [89] !

Reformularea întregii definiții a spiritului clasic are meritul să elimine compartimentările rigide, didactice, arbitrare, infirmate de obiectivitatea faptelor. Clasificarea convențională face loc realității estetice universale, produs al disciplinării („clasice") și al spontaneității („romantice"), al „meseriei", „măiestriei" (Paul Valéry folosește ambele noțiuni : *la maîtrise* și *le métier*), respectiv al „dezordinii" lipsite de control a imaginației. Momentul clasic absoarbe și domină momentul romantic, a cărui necesitate prealabilă este recunoscută : „Orice clasicism implică un romantism anterior". Cînd opera ajunge stăpînă pe sine însăși, ea atinge stadiul clasic : „Un romantic care și-a învățat arta devine un clasic" [90]. Propoziții identice despre valoarea estetică, fundamental clasică, a dominării de sine, tradusă prin „triumful ordinii și măsurii asupra romantismului interior", prin supunerea unei „revolte", pot fi întîlnite și la André Gide. Una din formulele sale a devenit notorie : „Opera clasică nu va fi puternică și frumoasă decît pe măsura romantismului său îmblînzit" *(romantisme dompté)*. „Formă clasică din metal romantic" (definiția lui Ramon Fernandez) poate fi de asemenea amintită. Circulația acestor idei se verifică într-o sferă destul de largă a esteticii și criticii literare moderne. [91]

Dincolo de aceste distincții de esență, antiteza *clasic-romantic* devine cu atît mai artificială, cu cît chiar spiritele care au descoperit-o n-au conceput-o niciodată decît sub forma unei dualități și sinteze organice. Vorbind despre partea a doua din *Faust*, Goethe mărturisește lui Eckermann (16 dec. 1829) : „...Ai să vezi că, pretutindeni în aceste acte introductive, întîlnești laolaltă cînd acordurile clasice, cînd cele romantice urcînd mereu împreună întocmai ca pe o clină de deal, pînă ce ajung sus la *Elena*, unde ambele forme poetice ies limpede la iveală, desfășurîndu-se și cumpănindu-se oarecum". „Principalul e să știi cum să te slujești de formele acestea și să realizezi ceva frumos." Schiller, la fel, reconciliază în cele din urmă poezia „naivă" și „sentimentală" : „Natura ne face egali unul cu altul, arta ne împarte și ne separă, idealul ne reîntoarce îndărăt la unitate" *(Uber naive und sentimentalische Dichtung*, 1795—1796). Și pentru Nietzsche idealul rămîne tot unitatea, realizabilă, după opinia sa, numai în tragedie, genul clasic prin excelență.

Mai întîi prin traduceri, apoi prin dezvoltări proprii, în literatura noastră se adoptă, în timp, același punct de vedere. Reluînd pe La Harpe, în *Vorbire asupra poeziei epice și de bunătatea poemii lui Telemah* (introducere la *Întîmplările lui Telemah, fiul lui Ulysse* de Fénelon, 1831), Gr. Pleșoianu știe că „închipuirea" trebuie „să cerce un fel de strîmtoare și de entuziasm, pe cînd duhul cel liniștit, în împărăția sa, o oprește și o întoarce încotro voiește el." Gr. Alexandrescu întîi se „aprinde", „apoi îi vine cugetarea" (*Epistolă D.I.V.*, 1837). O colaborare între „simțăminte" și „artă" cere și Macedonski.[92] Dintre eseiștii și esteticienii moderni, M. Ralea (în spiritul Croce-Valéry-Gide) vede în elementul clasic un factor de inhibiție, refulare și sublimare a pornirilor emoționale : „Un liric conținut, ca toți clasicii". Clasicismul introduce un principiu de organizare și disciplinare :

„Clasicismul este o vîrstă estetică. El marchează momentul în care, după lungi căutări, artistul s-a găsit pe sine. Astfel există un moment clasic chiar în opera oricărui romantic, romantismul nefiind nici el altceva decît tot o etate artistică, aceea a căutării, a sforțării, a dezechilibrului revoluționar în epoca de tranziție creatoare."[93]

8. Opoziția *clasic-baroc*, descoperită în ultimele decenii, reformulează într-o terminologie întrucîtva modificată aceeași problemă. Dar este de ajuns să înlocuim ideea de „romantic" prin „baroc", pentru a obține aceeași schemă, aceeași definiție estetică esențială. Antiteza *clasic-baroc* nu constituie, în această ipoteză, decît o variantă a opoziției tradiționale *clasic-romantic*, într-o altă localizare istorică. Elementele de dezordine, tumult și expansivitate ale spiritului romantic aparțin, în egală măsură, și barocului. Tendințele de stabilizare, reprimare și ordonare ale clasicului, sînt aplicabile și barocului. De altfel, formula simetrică a și apărut : „baroc îmblînzit" (*baroque dompté*) a lui Leo Spitzer, verificată deopotrivă în opere și perioade recunoscute drept „clasice". Întreaga estetică clasică se opune în esență, prin aceleași principii și argumente, atît barocului cît și romanticului. De unde o incompatibilitate egală de „gust", orientări literare, stil etc., constatări curente într-o anume sferă critică.[94]

Chiar dacă dimensiunea istorică a barocului este diferită, anterioară perioadei romantice, situația și cauzalitatea sa isto-

rică nu infirmă aceste constatări. Istoria nu înfrînge niciodată tipologia. Clasicismul francez al secolului al XVII-lea „se naște" din barocul secolului anterior, dezagregat în barocul (de diferite forme) al secolului al XVIII-lea. Pe un fundal baroc, de conflicte, dezechilibrare și antagonisme interioare, considerat uneori drept „preclasicism", spiritul clasic își introduce, pentru o perioadă de altfel scurtă, ordinea sa disciplinară. Apoi conștiința clasică intră în depresiune și, în cele din urmă, în criză. Normele încep să producă repulsie, să pară insuportabile, excesive. Conservarea lor cu orice preț dă naștere academismului, în timp ce părăsirea lor reface fenomenul baroc, născut și renăscut din tensiune și exprimînd tensiune, efecte de contrast, urmate de proliferarea și eliberarea formelor. Așadar, realitatea — convulsia interioară și exterioară — aparține de fapt barocului, doar intermitent contrazisă și înfrîntă de echilibrul și stabilitatea clasică.[95] În orice caz, permanența fondului dramatic de tensiune, ca fundal al oricăror creații artistice, consolidează o dată mai mult definiția clasicului și barocului ca două categorii eterne, complimentare, supracronologice (v. *Barocul*, VI).

9. Notele *stilului* clasic sînt de o desăvîrșită echivalență structurală : puritate, claritate, precizie, sobrietate, abstracțiune. Cuvîntul se emancipează de imagine, devine autonom, convențional, cu predispoziție spre arbitrar și universal. Raportul dintre gîndire și vorbire se răstoarnă în favoarea gîndirii, care-și constituie propriul său limbaj. De unde arealismul reprezentărilor, intelectualitatea expresiei clasice. Se înțelege, repulsia antiimagistică, tendința stilistică antibarocă, ignorarea preocupărilor muzicale, inefabile, „simboliste", au — toate — aceeași explicație. Apare o adevărată *querelle* a metaforei, cu apărători puțini și fără autoritate.[96]

10. Concluzia ar fi aceasta : notele *structurii literare clasice* se confundă cu definiția operei de artă în genere. Categoriile structurii clasice sînt universale, imanente artei. Orice operă literară, în măsura în care atinge stadiul realizării artistice, are calități „clasice" : participă într-un fel sau altul la teme și tipuri date, permanente și universale, reflectă o anume „simplitate" și „claritate", se constituie într-o unitate, atinge perfecțiunea, maturitatea, sugerează monumentalitatea. De la acest nivel, desigur, diferențierile tradiționale (pe genuri,

curente, epoci etc.) își pierd valabilitatea, făcînd loc distincției fundamentale dintre artă (cu caracterele amintite) și nonartă. Esteticienii „științifici" actuali continuă să dezbată problema. Este însă un fapt că scriitorii noștri, teoreticieni empirici, de formație clasică, au intuit sau repetat de mult că așa stau lucrurile. Pentru Gh. Bariț, arta este „frumusețea simplă, tact de a-și ținea în ochi scopul ce-l avea, o măsură proporțională, o harmonie, o soliditate plastică și o desăvîrșire formală". Heliade vorbește de asemenea de mărime, eleganță, noblețe, energie, armonie etc. La fel, Macedonski : naturalețe, simplitate, simetrie, armonie, perfecțiune. [97]

Foarte răspîndită rămîne, totuși, convingerea că arta modernă contrazice în mod radical toate aceste atribute, ceea ce n-ar împiedeca-o să fie nu mai puțin „artă". Avangarda de orice speță ar constitui negarea absolută a spiritului teoriei și structurii clasice. Am încercat să corectăm această teză, mult prea excesivă (v. *Avangarda literară*, IV, 3 ; V).

IV. În ce măsură clasicul (fenomen analog oricărui alt stil) constituie și un *fenomen istoric* ? Răspunsul presupune două tipuri de soluții :

1. Evoluția interioară a formelor literare ilustrează *istoricitatea imanentă*, latentă, a stilurilor. Examenul retrospectiv, *a posteriori*, descoperă o serie de curbe, de ascendențe și descendențe, care — la o privire sintetică — tind să absoarbă operele individuale în aceeași finalitate istorică. Succesiunea configurează un sens, o direcție de dezvoltare. Ritmul hegelian : artă simbolică, artă clasică, artă romantică, rezultat din modificarea succesivă a raportului dintre idee și formă (cu predominanța formei în „simbolism", echilibrat în clasicism, accentuat în romantism) poate fi aplicat prin analogie evoluției tuturor stilurilor : inițial arhaice, în căutarea unui echilibru, apoi clasice, în faza lor de plenitudine, ordine și teoretizare, urmate de corupția baroc-manieristă, cînd formele își pierd echilibrul, proporția și disciplina, în favoarea tensiunii și libertății. Astfel de periodizări reapar și în estetica modernă : în plastică (H. Focillon), în muzică (Ch. Lalo) : faza arhaică, clasică, decadent-arhaică ; preclasică, clasică, postclasică. [98] Este de observat că în toate clasicul corespunde unei perioade de plenitudine, maturitate, deplină realizare a formulei estetice.

Observații empirice de acest gen apar încă în literatura clasică. Produsul împlinirii, perfecțiunea, este semnul maturității. Cum spune și La Bruyère, opera clasică atinge „un punct de perfecțiune și așa-zicînd de maturitate". Ideea circulă și în clasicismul teoretic, întărită de observația că perfecțiunea în artă devine posibilă numai la un anume stadiu de dezvoltare a culturii, limbii, tehnicii literare. Plenitudinea aparține vîrstei, experienței, clarificării interioare complete. Maturitatea este deci faza finală a unui proces evolutiv, un punct de ajungere, nu de pornire, un fruct copt în condiții optime. Goethe are această viziune a clasicului, atunci cînd îl corelează „unității" naționale, atingerii unui „înalt grad de cultură" și dezvoltare a „spiritului național". [99] Hegel însuși trebuia să redescopere conceptul de „maturitate" clasică, reîntîlnit printre moderni la Brunetière, T. S. Eliot, la alții, cu precizări întemeiate, nu însă și prea originale. [100] Dar nu este nevoie să mergem atît de departe, de vreme ce și E. Lovinescu definește clasicul drept „o noțiune mobilă ce se aplică oricărei formule de artă, ajunsă la maturitate, adică la suprema sa expresie de echilibru între formă și fond" [101].

Consecința acestui „organicism" stilistic este inevitabila corupție, prin istoricizare, a clasicului. Ros din interior de descompunere, clasicul alunecă spre declin și decadență inevitabilă. Existența sa stilistică este instabilă, precară.

2. Mult mai răspîndită, întreținută de întreaga concepție a istoriei literare tradiționale, efectiv derutată și chiar speriată de abstracțiile și speculațiile tipologice, este teoria *istoricității contextuale* a stilurilor, care fixează spiritului clasic cadre, limite și localizări istorice precise. „Marele secol", cu o perioadă de maximă cristalizare între 1660—1685 (în Franța), sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui următor (în Anglia), acestea sînt delimitările cele mai „clasice", variabile, firește, pentru fiecare literatură în parte.

Consecințele istorismului pozitivist sînt evidente : „secolele" clasice nu pot fi comparabile ; clasicul și romanticul devin antiteze istorice absolute ; notele spiritului clasic sînt realizate *numai* în secolul al XVII-lea și *numai* în literatura franceză (istoria literară franceză, în forme politicos-academice, este una dintre cele mai „autarhice" din lume [102]) etc. Chiar dacă este adevărat că frecvența teoriilor și structurilor clasice se do-

vedește mai mare în unele faze și mai mică în altele, consecutive perioadelor de mare dezordine istorică, permanența și recurența spiritului clasic nu pot fi nici ele negate. Istoria cunoaște epoci de intensitate, plenitudine și frecvență clasică, nu însă și de exclusivitate clasică. Stilurile sînt etern coexistente, în proporții variabile, nu și „monopoliste". Poate fi deci denumită drept „clasică" totalitatea perioadelor în care exigențele-standard ale spiritului clasic cunosc perfecțiunea maximă. Fenomen care nu exclude, nici teoretic, nici practic, repetiția de diferite grade. Elemente morfologice clasice apar și *după* perioada „tipic clasică", a secolului al V-lea î.e.n., și *după* secolul „tipic clasic" al XVII-lea etc.

„Modelul" social tradițional al clasicului este scos, în mod evident, din realitățile specifice ale secolului al XVII-lea francez, pus sub emblema Regelui Soare : mare stabilitate, ordine și centralizare politico-socială, după o perioadă de dezordine și anarhie (Fronda) ; idei, sentimente, gust sociabilizat pînă la uniformizare, mondenizare și obsesie a succesului de public ; expresie exemplară, orientată spre impersonal, „banal", antiindividual ; pe scurt, „colectivizarea" ierarhizată, impusă de sus în jos, a universului intelectual și moral în limbaj „convenabil". Cu toate acestea, omogenizarea rămîne o utopie. Același secol al XVII-lea francez cunoaște, pentru a ne limita doar la literatură, o serie întreagă de interferențe baroce, prețioase, manieriste. Chapelain dă o prefață pur clasică unui text cum nu se poate mai baroc : *Adone* de G. B. Marino (1620). Estetica clasică franceză este, de altfel, *ultima* care se constituie într-un corp de doctrină, *după* cea italiană și spaniolă, la rîndul său cea engleză este *posterioară* celei franceze etc. Există o estetică clasică „eternă", categorială, și una tranzitorie, circumscrisă în timp ; una pură, absolută, alta eclectică și relativă. Corp scris de doctrină integral clasică și integral romantică nu există. Clasicul, în sfîrșit, satisface gustul „burghez", barocul cel „aristocratic-clerical" (v. *Barocul*, V).

3. Determinările istorice sînt cu atît mai însemnate, cu cît numai în această perspectivă poate fi examinată situația actuală a spiritului clasic. Poate supraviețui spiritul clasic ? Pot fi încă acceptate principiile clasice ? Răspunsul este : fără îndoială. Cu condiția ca energiile eterne și universale care stau la baza clasicului să ducă la constituirea unui *clasicism des-*

chis, liber, dinamic. Rămînînd în esenţă el însuşi, spiritul clasic urmează să-şi dilate principiile constitutive, să-şi lărgească sfera, să realizeze noi forme de echilibru, sinteză, unitate şi disciplinare a forţelor divergente, să descopere noi forme de simplitate, claritate, unitate, perfecţiune, maturitate, monumentalitate. Schema raporturilor clasice să se păstreze şi, în acelaşi timp, să coopteze şi să asimileze totalitatea elementelor moderne, care se impun cu necesitate artei.

Structura clasică va rămîne în felul acesta intactă, în raporturile sale interioare abstracte, şi totodată profund modificată, liberalizată în conţinutul său concret, sensibil. Este, de altfel, de observat — proces explicabil dialectic — că toate elementele doctrinei şi structurii clasice au, într-adevăr, proprietatea să se deschidă spre noi configurări şi definiţii, fenomen de largă verificare istorică. Un singur exemplu: principiul adevărului şi al lui *mimesis*, lărgit în direcţia verosimilului, posibilului şi apoi, prin subiectivizare şi psihologizare, integrat sferei fanteziei, oniricului, autenticităţii de orice speţă. „Adevăr" în artă a ajuns să însemne *azi* practic orice. Şi acelaşi lucru se produce cu orice alt principiu clasic, cîmp larg deschis semanticii istorice. *Clasicism deschis* aceasta înseamnă: principii esenţiale tot mai suple, în formulări tot mai elastice. De la un nivel solid, bine verificat, deschideri şi experienţe cît mai îndrăzneţe. Ne asigurăm în felul acesta o bază de pornire, un start eficace, un criteriu de verificare şi totodată un port de refugiu, de repliere. Nu este nici prudenţă, nici comoditate, ci economie superioară a spiritului, o metodă infailibilă de înaintare.

Dacă spiritul clasic rămîne viabil prin continuă elasticizare şi readaptare, în aceeaşi măsură el moare prin destrămare şi anchilozare. Ceea ce-l pîndeşte este: eroziunea internă, sau imobilizarea şi închistarea. Şi într-un caz şi în altul intervine o rupere de echilibru, o formă de disoluţie a sintezei clasice. Opera clasică moare, în primul rînd, prin insubordonarea urmată de dizlocarea propriei sale unităţi. Cînd echilibrul interior este distrus, cînd principiul interior coagulant se atrofiază, spiritul clasic dispare şi, odată cu el, şi claritatea conceptului. Pesimismul lui Paul Valéry, după care noţiunea de clasic ar fi „incompatibilă cu precizia gîndirii" (afirmaţie dezminţită de întreaga noastră analiză), numai astfel se explică. [103]

a) Fenomenul se produce, în unele cazuri, prin revolta necontrolată a elementului „romantic", a subiectivității, care nu mai acceptă nici un fel de restricție. De unde apariția unor conflicte insolubile, tragice, producătoare de devastare și sfîșiere (Hegel a intuit acest caz); în altele, în urma intervenției unui firesc proces de evoluție, arta clasică se dizolvă în baroc și romantism, printr-un fel de „lege" hegeliană a stilurilor, bine urmărită de Wölfflin. Dar, dincolo de orice filozofie ciclică, există o tradiție eternă a inovației, care se opune tradiției, nu mai puțin eterne, a imobilității în forme fixe, canonice. Ori de cîte ori se produce un act de invenție, echilibrul clasic se află potențial în primejdie. La orizont a apărut eroziunea, corupția, care poate fi resorbită, reintegrată într-o sinteză superioară, sau dimpotrivă, sustrasă controlului clasic.

b) Fenomenul invers este al excesivei formalizări și stereotipii. În genere vorbind, structura clasică este pîndită de excesul calităților sale. O operă prea unitară, prea perfectă, sfîrșește prin a se nega pe sine. Echilibrul interior în tensiune a murit, s-a atrofiat. El a sleit o zonă a soluțiilor posibile, după care nu mai urmează decît imitația, repetiția, retorica, academismul. Formei vii i se substituie forma dată, canonică. A prelua doar formele și a părăsi spiritul constituie cea mai gravă abatere de la spiritul clasic, care armonizează organic planuri contradictorii. Clasicismul golit de raționalism devine un nonsens, sau o formă goală. După cum, la fel de sterilizantă este și mișcarea contrară, spre teoretizare și dogmatizare. Cînd arhetipul devine stereotip, cînd clișeul și ponciful iau locul unității vii, organice, spiritul clasic a murit. Obosind ea însăși, opera clasică începe la rîndul său să obosească, să sufoce, să producă saturație. În felul acesta se deschide drum afirmării și negării *clasicismului*.

CLASICISMUL

O confuzie răspîndită de mai toate dicționarele, inclusiv de specialitate, este și aceea între *clasic* (cu toate nuanțele sale) și *clasicism*, adjectivul fiind asimilat substantivului, categoria spirituală unei realități istorice, tipologia unui curent literar. Fenomenul *clasicismului* devine posibil fiindcă au existat și există scriitori *clasici*. Dar nu orice scriitor *clasic*, în sensul calitativ, valoric, al cuvîntului, este asimilat, revendicat și promovat de *clasicism*. Multe poziții ale clasicismului sînt sprijinite pe opere, cărora azi nu le putem recunoaște, sub nici un aspect, atributul de „clasice". O serie de „vedete" ale *clasicismului* nu mai sînt studiate nici măcar în „clasă". Un scriitor *clasic* (greco-latin) nu constituie, în toate împrejurările și în mod obligator, un „model" (clasic). Motive pentru care noțiunea de clasicism ar trebui aplicată (sub rezerva demonstrației ulterioare) doar fenomenelor de generalizare, istoricizare, organizare culturală și „oficializare" ale *clasicului*, respectiv ale spiritului clasic, cu tendință inevitabilă de dogmatizare și academism.

I. Că ne aflăm în fața a două *noțiuni mult timp suprapuse*, într-un raport indistinct, deci confuz, sau de reală sinonimie, o dovedește și istoria cuvintelor respective. În timp ce *clasic*, în sens estetic-literar, apare în Antichitate, *clasicismul* este atestat documentar, sporadic, în Franța, în 1548 [1], pentru a începe să circule, cu destulă timiditate, de altfel, abia în primele decenii ale secolului al XIX-lea (Italia : 1818, Germania : 1820, Franța : 1822, Rusia : 1830, Anglia : 1831). [2] În

Franța, polemicile dintre clasici și romantici nu-l popularizează. În 1826, noțiunea ar fi fost folosită abia de... două ori ; frecvența sa se dovedește redusă și după această dată. *Clasicul* pare suficient, în timp ce *clasicismul* face figură urîtă, neologistică (*Littré :* 1863), neacceptat în epocă nici de *Dicționarul Academiei Franceze*. Sainte-Beuve și Taine nu întrebuințează cuvîntul *classicisme*, în critica franceză el pătrunde tîrziu, către 1890. În 1857, Champfleury constată : „În ciuda eforturilor cîtorva (Stendhal, între alții), impunerea noțiunii de clasicism n-a putut fi adoptată". În Anglia, apare ca un produs de import continental, adoptat deci cu prudență. Carlyle îl folosește, totuși, după 1831. Goethe îl acceptă, dar mai mult noțiunea decît cuvîntul propriu-zis. Nici critica germană nu-l asimilează decît cu greutate, deoarece „clasicismul" nu părea un termen potrivit pentru caracterizarea operei lui Goethe, Schiller și a celorlalți „clasici" germani. El începe a fi folosit, în mod curent, abia de H. Hettner (1856—1870).

II. Această ascensiune foarte înceată este determinată în bună parte de starea de *confuzie a noțiunii* însăși, care continuă și sub ochii noștri. Sub eticheta „clasicismului" se ascund și azi numeroase sensuri divergente sau contradictorii, rezultate, ca totdeauna în astfel de situații, din conflictul realităților istorice și definițiilor istorico-literare, din anterioritatea fenomenelor istorice, estetice, teoretice, față de apariția și circulația atît de lentă a cuvîntului. În linii generale, ideea clasicismului se dezvoltă și se diversifică în trei direcții esențiale : localizarea temporală a scriitorilor cu note clasice ; particularizarea istorică a perioadelor cu predominanță clasică; organizarea teoretic-dogmatică și culturală a principiilor clasice. Ordinea analitică a nuanțelor ar fi deci următoarea, începînd cu istoricizarea definițiilor tradiționale :

1. Clasicismul definește ansamblul culturii și literaturii *greco-latine*, prin extensiune *antice*. Este o accepție bine consolidată, îndreptățită prin faptul că mai toate caracterele spiritului, esteticii și structurii de tip clasic, își găsesc realizarea și formularea exemplară (integrală sau parțială) în operele sau teoriile autorilor acestor literaturi. În felul acesta, ideea de *clasicism* și *antichitate* tind să devină sinonime, în orice caz strîns asociate.

2. Prin localizare sau succesiune de localizări cronologice, clasicismul definește aspectul și durata propriu-zis *istorică* a clasicismului (noțiune preferată sau substituită de mulți „perioadei clasice"), reprezentat prin cel puțin trei mari „secole" și perioade istorice, al căror caracter ilustrează memorabil spiritul clasic în totalitatea aspectelor sale : secolul lui Pericle, la Atena ; secolul lui August, la Roma ; secolul lui Ludovic al XIV-lea, în Franța. Voltaire, în capitolul introductiv al operei *Siècle de Louis XIV* (1751), unde fixează și fizionomia acestor „secole", include și un al patrulea : al Renașterii florentine sub impulsul familiei Medici. Dar, în mod curent, „clasicismele" — așa-zicînd „clasice" — sînt acceptate a fi în număr de trei : grec, latin și francez, respectiv ale secolelor al V-lea î.e.n., I-ul î.e.n. și al XVII-lea al erei noastre, mai precis între 1660—1700. Cu unele diferențieri naționale, totuși : în Anglia „periodizarea" convențională acceptată este sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XVIII-lea, în Germania, sfîrșitul secolului al XVIII-lea, precedat de o perioadă „neoclasică", de pură imitație, între 1725—1745 etc.

3. Aceste repere se dovedesc, în cele din urmă, înguste și restrictive, deoarece eticheta „clasicismului" poate fi pe deplin aplicabilă oricătror perioade artistice și literare ajunse la plenitudine. Cînd *maturizarea* unei epoci este rezultatul deplinei realizări a virtualităților sale — perioadă de „vîrf", echivalentă, în genere, cu înflorirea spiritului și structurilor clasice —, stadiul clasicismului este atins. Momentul istoric maxim dintr-o evoluție istorico-literară se numește clasicism. Dar această definiție — extensivă — golește noțiunea de orice determinări stilistice, de structură, de vreme ce, după Wölfflin, goticul și barocul cunosc momente la fel de „clasice", de maximă afirmare estetică. Orice literatură care atinge nivelul cel mai înalt de expresie și perfecțiune a caracterelor specifice, prin afirmarea forței sale artistice maxime, poate fi recunoscută în mod legitim drept „clasică". Clasicismul ar corespunde, prin urmare, apogeului oricărei literaturi, perioadelor sale de glorie. Devin deci „clasice", în acest mod, nu numai cele trei mari secole, dar și „secolul de aur" spaniol, secolul „augustan" englez etc. Așa cum, de altfel, se știa la noi, după izvoare străine, prin Bariț, cu o listă și mai bogată, încă din 1838, în *Scriitorii clasici*.

Teoria este dezvoltată de Brunetière, prin considerații despre maturitatea limbii, independență față de literaturile străine, desăvîrșirea mijloacelor tehnice, fidelitatea cu care este exprimat spiritul național, reluată, independent de acesta, și de T. S. Eliot.[3] Ea trebuie în esență primită, deoarece corespunde spiritului și structurii clasice, înțelese ca valori supratemporale. De altfel, ori de cîte ori intrăm în detalii precise de istorie literară, compartimentările rigide și definițiile estetice tradiționale încep să-și demonstreze întreaga lor insuficiență :

a) Numai prin simplificare și generalizare poate fi atribuită clasicismului o perioadă cronologică precisă. Epoci exclusiv clasice nu există. Peste tot constatăm doar *suprapuneri, interferențe, coexistențe.* A atribui în întregime secolul al XVII-lea clasicismului ar constitui o mare eroare, deoarece, pe toată durata sa, supremația clasicismului este disputată de baroc, atît ca spirit cît și ca fenomen stilistic, unele studii moderne vorbind argumentat de un „clasicism cu coloratură barocă"[4]. Din perspectiva istoriei artelor, secolul al XVII-lea francez pare predominant baroc. Fenomenul poate fi surprins și în romantism, prin sfidarea oricăror delimitări istorice. Se înțelege, clasicismul *lato sensu* continuă și în plină perioadă modernă. Inclusiv în secolul al XX-lea, prin totalitatea mișcărilor „neoclasice", cît și prin perpetuarea inevitabilă, indiferent de dozaj, a trăsăturilor artistice clasice.

Aceeași situație, pe deplin verificată în domeniul istoriei literare, se repetă și în cîmpul esteticii și al ideilor literare, unde se constată o supraviețuire neîntreruptă, chiar dacă în sinusoidă, a principiilor clasice din Antichitate și pînă azi. Ancheta lui Karl Borinski merge numai pînă la Goethe și Humboldt.[5] Dar este evident că aceeași tradiție continuă cel puțin pînă la Paul Valéry. Baza lecturilor romanticilor o constituie, în mod firesc, autorii clasici. La romantica M-me de Staël, ideile literare clasice („gust", principii universale etc.) abundă. Clasicismul se menține viu de-a lungul întregii literaturi italiene și, bineînțeles, franceze.

Schimbînd ce este de schimbat, aceeași tenacitate și interferență clasică se constată și în literatura română[6]. Începuturile sale „moderne" sînt predominant clasice, teren disputat de romantism, după 1830, curent care nu obține victoria completă, de vreme ce Maiorescu, în plin romantism, afirmă un gust și

idei de esență clasică ; la fel, Eminescu. Romanticul prin temperament Macedonski face, la bătrînețe, profesie de credință integral clasică. În plină perioadă simbolistă, Duiliu Zamfirescu și alții combat „poezia nouă" în numele acelorași principii clasice. O anume revenire la clasicism cere, se știe, și G. Călinescu, în *Sensul clasicismului* (1946).

b) Determinările *naționale* ale clasicismului sînt deluat, de asemenea, în considerație. Ele impun nu numai însemnate decalaje cronologice între perioadele zise „clasice" ale literaturilor naționale, dar mai ales coeficienți însemnați de diferențiere. Din care cauză, teza foarte răspîndită, care asimilează clasicismul unui fenomen exclusiv sau specific francez, trebuie încă o dată respinsă. În realitate, clasicismul francez constituie doar o formă a clasicismului european, o modalitate de regăsire și „modernizare", una din fazele sale istorice, bine delimitată în timp și spațiu. Există atîtea clasicisme cîte literaturi, individualizate nu numai istoric și geografic, dar și substanțial. Clasicismul românesc și-ar avea începutul, după unii istorici literari, în jurul lui 1780 etc. Există, de asemenea, mari deosebiri între clasicismul de la Versailles și Weimar, între clasicismul lui Goethe, „burghez" (acesta folosește, se pare, primul, în 1795, expresia *klassischer National-autor*)[7] și al lui Hölderlin, apropiat de al elinilor. Privit din unghiul specificului național, clasicismul se relevă a fi, cu și mai mare claritate, ceea ce este în realitate : o chintesență, un stil, o tendință divers localizată. Soarta clasicismului, noțiune de folosit la plural, implică divergența, particularitatea, varietatea. „Naționalismul" literar îl pulverizează.

Particularizările naționale ale clasicismului internațional devin evidente și prin existența unor reformulări, sub presiunea teoretică a romantismului (v. *Romantismul*, vol. III). Atunci cînd Heliade, Filimon și alții, pentru a ne limita doar la literatura română, introduc în definiția clasicismului, sau cer în presă tipuri originale, naționale, corespunzătoare „caracterului" fiecărei națiuni[8], universalitatea tipologiei clasice suferă modificări în sens specific, bine localizate. De aceea, studiile consacrate clasicismului românesc ar trebui să se orienteze, în egală măsură, atît spre genul proxim (echilibru, măsură, bun-simț etc.), cît și spre diferența specifică. Este necesar să aflăm, de pildă, în ce mod impersonalitatea *Glossei* eminesciene se inte-

grează, de fapt, unei structuri originale, care aparține numai poetului român Eminescu [9]. Întrucît clasicismul exprimă universalitatea, și deci esența supranațională, astfel de cercetări nu pot ilustra, de fapt, decît fenomene de interferență, evoluție și nuanțare. Scheletul clasic rămîne peste tot unul și același.

4. În egală măsură — accepție consacrată de manuale, cursuri, istorii literare etc. — clasicismul constituie și un *curent literar*. El definește, în linii esențiale, un ansamblu de tendințe și caractere artistice, o unitate de structură, o idee-forță cu tendință de generalizare, ilustrată de totalitatea operelor reprezentative pentru perioadele „clasice". Definiția, dat fiind relativitatea curentelor literare (v. *Curentul literar*), trebuie înțeleasă atît în sensul unei permanențe, cît și al unor repetiții istorice, în cadrul cărora valorile și principiile clasice devin predominante și au audiență hotărîtoare. De unde rezultă că *aticismul* (sec. al V-lea și al IV-lea î.e.n.), prima formă a clasicismului european, și curentele „clasice" ulterioare, recunoscute ca atare din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, aparțin în egală măsură clasicismului. Peste tot, aceeași atitudine stilistică, aceleași teme și tipuri, aceleași forme de solidarizare literară.

5. Privit în adîncime, clasicismul se relevă în cele din urmă un fenomen spiritual, o *formă de conștiință* erudită și doctrinară. Clasicismul „știe" că este clasicism. El are despre sine o limpede conștiință teoretică, miezul întregii probleme. „Clasicismul — observă și Gundolf — este clasicul devenit conștient și voluntar, nu naiv" [10]. Trecerea de la „clasica" ingenuitate și spontaneitate, la reflexivitate și program estetic riguros, definește, în esență, clasicismul. Cînd se consacră studiului culturii clasice, clasicismul devine obiect și metodă de cunoaștere. Împrejurarea în care el se confundă cu studiul erudit, filologic, sau numai didactic, al operelor greco-latine, respectiv al „antichităților", „umanităților", „limbilor clasice" etc. A face „studii clasice" de orice natură (arheologice, istorice, filologice, literare etc.) înseamnă și azi, în mediile savante, a cultiva „clasicismul". Dovadă și titlul unor publicații ca: *Studii clasice*, *Classical Quarterly* etc.

III. Conștiința estetică a clasicismului se cristalizează într-un *curent de idei literare*, într-o „doctrină" tot mai sistematizată, despre care circulă viziuni net contradictorii, deopo-

trivă de îndreptățite. Adevărul este că există *două* clasicisme bine distincte. Doctrina clasicismului se dezvoltă în sensuri diametral opuse, pozitive și negative, adevărat Ianus estetic : „nou" și „vechi", inovator și conservator, în funcție de varietatea contextelor istorico-literare. Această ambiguitate, creatoare de multe confuzii, ni se pare esențială. Definiția actuală a clasicismului : „învechit", „depășit", „dogmatic" etc., proiectată asupra întregului curent, se dovedește, la o privire atentă, incompletă și superficială. Iremediabil compromis *azi*, el a făcut *ieri*, într-o serie de împrejurări precise, figură îndrăzneață, aproape „revoluționară". Toate principiile estetice ale clasicismului au avut și au *încă*, în parte, o funcție dublă : stimulatoare și coercitivă, eliberatoare și represivă, „modernistă" și academizantă. Reabilitarea aspectelor pozitive ale clasicismului devine în felul acesta o necesitate a obiectivității critice :

1. Se omite mai întîi principiul regenerator al clasicismului, tendința profund constructivă de *restaurare*, prin reîntoarcere periodică la izvoare și valori originare. Prin clasicism totul reîncepe, renaște, fiindcă numai prin revenire la prototipi și forme eterne creația se revitalizează, redescoperă și reactualizează perfecțiunea și idealitatea. Frumosul clasic este un mit, fiindcă mitică este și veșnica sa reîntoarcere [11]. Creația, act de repetiție, nu poate determina decît acte arhetipice, de recuperare a frumuseții pure și absolute. Toate nostalgiile clasice, antice (helenismul romanilor, de pildă) și moderne (neoclasicismul secolului al XVIII-lea etc.), n-au altă semnificație profundă. Actul clasic este în același timp creator și reparator. A-l condamna înseamnă a nu avea nici o intuiție a spiritului clasic. Gestul său reflex, în artă și cultură, este „reaprinderea flăcării", simbol frecvent la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Întreaga utopie și idealizare clasicizantă a epocii are acest sens primordial, „revoluționar" și „conservator" în același timp : îndărăt la „simplitatea adevărată, naivă, la puritatea antică" ! Revenirea la natura elementară răspunde, la fel, aceleiași saturații artificiale, profund antibaroce, antirococo. Toate viziunile clasicizante ulterioare cultivă aceeași nostalgie higienică, puristă și „paradisiacă" (Baudelaire folosește cuvîntul), aceeași obsesie a „perfecțiunii zeilor", calitate eminentă a perfectului „clasic" [12]. Acest fenomen al veșnicei reîntoarceri și regresiuni

clasice, revitalizante, apare cu intensitate și la Eminescu, apoi, și mai limpede exprimat, la Macedonski, în acord cu un întreg filon romantic de aceeași factură [13]. Atît de puternică este convingerea „regenerării", încît chiar și neoclasicismul modern (atît de lipsit de originalitate, cum vom vedea) pretinde cu toată convingerea că „regenerează" literatura.

2. Tot atît de ignorat, în fond, este și spiritul efectiv *inovator* al clasicismului, prin raportare la realitățile literare anterioare. În Franța, clasicii reacționează negativ împotriva lui Ronsard, a Pleiadei, a lui Malherbe etc., față de care iau o atitudine de netă opoziție. Doctrina clasică a lui Chapelain apare contemporanilor drept „nouă" [14]. Principiile și valorile clasice : „rațiune", „bun-simț", „bienséance" și celelalte sînt net ostile „imperfecțiunilor" și „neregularităților" secolului al XVI-lea, considerate ca primitive, perimate. Celebra *Querelle des anciens et des modernes* exprimă tocmai această reacțiune „novatoare" a clasicismului. Toate principiile clasice tradiționale primesc o reinterpretare și nuanțare nouă, într-un context istoric și spiritual nou. Clasicismul secolului al XVII-lea „modernizează" clasicismul „clasic" (v. *Clasic și modern*).

O schemă ideală în patru timpi schițează întregul proces : 1. clasicism *novator* (rigori care sînt *noutăți* față de literatura și orientările estetice precedente) ; 2. clasicism *dogmatic* (codificarea *„noutăților"*) ; 3. *neoclasicism* (reluarea puristă a dogmelor) ; 4. *reacțiune* liberalizantă, antidogmatică, de esență romantică (opusă atît „noutăților" dogmatizate, oficializate, cît și puriste).

3. Statutul „clasic" al *rațiunii* relevă o predispoziție nu mai puțin inovatoare, antidogmatică. Spiritele clasice, indiferent sub ce formă („natură", „noutate naturală", „contranatură", „bun-simț" etc.), n-o concep altfel : „Rațiunea — scrie Saint-Amant — are o autoritate destul de puternică pentru a susține singură" noile reguli ale clasicismului. Tot în această perioadă apare și se propagă disocierea esențială : a fi „raționalist" în estetică înseamnă două lucruri net deosebite : a gîndi ca Aristotel (versiunea tradiționalistă, învechită, a rațiunii) și a gîndi personal, emancipat, antitradiționalist. Reacțiune semnificativă ! Între indicațiile aristotelice și concluziile rațiunii, spiritele „moderne" nu ezită să aleagă : rațiunea este superioară Stagiritului și, în genere, tuturor anticilor : „Aristotel

însuși nu admite nimic în afara rațiunii". Anticii sînt respectați în măsura în care „rațiunea limpede și pertinentă" nu ne „obligă" la atitudini contrare. Cît de liberă, de „nouă", este o astfel de poziție nici nu mai trebuie documentat pe larg. Și ulterior, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, rațiunea are aceeași funcție regeneratoare : a veșnicei reîntoarceri la autoritatea fecundă a rațiunii și gîndirii [15].

4. Unilateral înțeles este, în genere, și principiul *imitației* (v. *Imitația*, vol. II). De obicei se uită că descoperirea valorii imitației, în spiritul și litera aristotelică, reprezintă — chiar pentru comentatorii și teoreticienii italieni ai Renașterii — o descoperire efectiv „nouă". Nici un critic al epocii n-are sentimentul că propagă idei perimate. Dimpotrivă, toți au intuiția revelației originale. Textul însuși al *Poeticii* constituie o senzațională „descoperire". Adevărata interpretare „clasică" a imitației exclude conformismul, servilitatea. Sensul său este net stimulator, deci creator. Este o mare exagerare a crede că secolul al XVII-lea propagă și cultivă imitația totală și în bloc a Antichității. Umanismul secolului anterior a fost, în realitate, mult mai clasicizant. Controversa în jurul imitației are, în secolul al XVII-lea, toate caracterele dezbaterii noi, vii, originale [16]. Și în cel următor imitația este gîndită ca o emulație fecundă, în spiritul activității creatoare a marilor scriitori. Pentru a nu mai aminti de faptul că, prin imitație, s-a putut conserva o mare parte a valorilor occidentale. Imitația constituie pînă azi unul din elementele esențiale ale mecanismului oricărei tradiții.

5. Nedreptățite, judecate dogmatic, fără raportare la justificarea istorică, sînt și faimoasele *norme* ale clasicismului („unități", „legi" etc.). Or, care este realitatea ? Față de ostilitatea lui Ronsard, introducerea „regulilor noi" (expresia apare în 1675 la P. le Bossu) constituie un real progres. Ceea ce-l legitimează nu este autoritatea magistrului, ci a rațiunii, atitudine spirituală modernă. Apărătorii unităților tragediei nutresc în unanimitate convingerea că întemeiază o nouă dramaturgie salutar opusă gustului tradițional. Se pune ordine în teatrul medieval, rudimentar. Tragedia clasică face, în comparație cu „misterele" religioase, figură proaspătă, originală. Chiar atunci cînd prestigiul normelor înclină balanța în favoarea dogmatismului, nu puține voci proclamă valoarea legilor modernizate,

„acomodate" epocii. De altfel, apariția genurilor noi nici nu este posibilă fără recunoașterea existenței „legilor vechi și noi" *(ex legibus antiquis et novis)*, cazul epopeii creștine, latine, a pastoralei (legitimată prin ameliorarea și derogarea de la dogmele italiene („aristotelice"), a tragicomediei etc. Nici discuție de fanatism la spiritele avizate. Dacă autorul *Cidului* „a violat regulile artei", trebuie să recunoaștem că el deține totuși „secretul prin care reușește mai bine chiar decît arta". De opinia lui Boileau este și Chapelain : *Cidul* „arată că arta (regulile artei, n.n.) nu face frumusețea". Se pot înregistra numeroase alte reacțiuni antipedante. Scarron „nu este stînjenit de rigoarea regulilor lui Aristotel". Însăși afirmarea noii reguli, a „bunului-simț", se opune categoric dogmatismului. Noțiunea de „regulă arbitrară", nu „infailibilă", apare în aceeași epocă [17]. Adevărat antidogmatism *in nuce*, potențial și declarat în egală măsură.

6. Clasicismul aduce o contribuție însemnată, uitată și ea, la afirmarea și consolidarea unei noi poziții față de *procesul creației*. Ingenuității, spontaneității și inspirației li se opune primatul „artei". Raportul tradițional *natură/artă* este răsturnat în favoarea tehnicii. Clasicismul valorizează efortul creator, perfecțiunea, tenacitatea, luciditatea, virtuți care vor cunoaște o mare carieră în poetica modernă (v. *Creația*, IV, 2). „Munca asiduă poate obține de la *poet* ceea ce natura îi refuză." Citatul aparține unui obscur (De Colletet), dar spiritul este al lui Poe, Mallarmé, Valéry, *avant la lettre*. „Ceea ce a infectat poezia modernă — scrie Chapelain — a fost ignorarea artei." Citește : aplicarea creatoare, tehnica, „meditația, studiul și munca" [18]. Ostil teoriilor tradiționale despre „furia divină", clasicismul introduce noua viziune laicizată, tehnicizată și profesionalizată a literatului „de meserie", cu „măiestrie".

IV. Fața diametral opusă a clasicismului — singura care circulă azi cu cea mai mare insistență — sistematizează și dogmatizează toate principiile clasice, transformate într-un corp de doctrină închisă, orientată spre intoleranță. Este aspectul *negativ* și compromis al clasicismului, bestia neagră a tuturor mișcărilor și concepțiilor literare novatoare, termenul antitetic de referință al spiritului modern sub toate formele sale. Totuși ar fi greșit să se creadă că acest clasicism predispus spre scleroză reprezintă doar un fenomen istoric. Ori

de cîte ori un curent sau o concepție literară încep să se codifice, să se „oficializeze", spiritul rigid și, așa-zicînd, „totalitar" al clasicismului reapare. Anume forme dogmatizate de realism, de pildă, prezintă toate simptomele clasicizării și osificării prin dirigism estetic. În cazul clasicismului tradițional, cu valoare etalon, notele tipice sînt bine stabilite.

1. În cadrul acțiunii de centralizare a statului monarhic francez absolutist, Richelieu are nevoie și de o *doctrină literară unificată, autoritară*. Întemeierea Academiei Franceze constituie un act esențial politic și tot „politică" este și învestirea sa cu funcții literare puriste, de control critic. *Sentimentele Academiei Franceze* despre *Cidul* lui Corneille au toate caracterele unei „rezoluții" oficiale : Richelieu inspiră în mod direct piese de factură clasică, integral cîștigat principiului „unităților" tragediei [19]. Clasicismul este indisolubil asociat consacrării și sugestiilor autorității politice constituite de tip absolutist. El presupune existența unei societăți unificate, organizate, solidare, ierarhizate, stabilizate [20], care și-a fixat „gustul" și scara de valori. Adevăratul clasic este iritat de spectacolul „revoluției" literare. El condamnă (precum Guez de Balzac) „îndrăzneala insuportabilă de a schimba și inova" [21]. Cînd această mentalitate restrictivă se generalizează, clasicismul și-a făcut apariția.

Spiritul de *directivă* constituie a doua notă. Clasicismul dă orientări, direcții literare, aprobă și respinge, premiază și condamnă. El este „ghidul" literaturii, o doctrină în acțiune, care tinde să se facă ascultată, urmată, să se impună, să determine un curent literar și de opinie. Clasicismul „îndrumă", dat fiind substratul său universalist, raționalist, animat de un ideal normativ. El inspiră „chemări", „apeluri", „condamnări", precum pretutindeni în Europa : „operele regulate", antice, „condamnă irregularitățile noastre". Inclusiv în literatura română : la Gh. Bariț, în 1838, la Gh. Asaki, în 1854, care cere „dezvoltarea literaturii pe o cale clasică" [22]. Un capitol din *Istoria literaturii române* de G. Călinescu se intitulează : *Îndrumări spre clasicism* (1905—1916).

Din toate aceste motive, clasicismul nu poate fi decît *imperativ* și *coercitiv*. El trage consecvent concluzia imposibilităților literare obiective (logice, tehnice etc.), consecința tendințelor legitime de interdicție formală : anume acțiuni *„nu pot* fi aduse

pe scenă", lungimea lor „*nu trebuie* nici să întreacă, nici să fie mai mică decît timpul prescris de Aristotel". Acesta este stilul tipic al clasicismului, făcut din *tabu*-uri estetice, somații cominatorii, imperative categorice. Expresia favorită a esteticienilor clasicizanți francezi este : *il faut.* [23] S-ar putea scrie un interesant studiu de stilistică plecîndu-se *numai* de la aceste expresii de „poliție literară", care închid o întreagă estetică și viziune spirituală. Clasicismul deschide drumul birocrației literare, organizării administrative a literaturii. „Planificarea" sa include, în linii mari, următoarele compartimente :

2. Dogmatizarea *rațiunii* : recunoașterea primatului absolut al rațiunii („rațiunea este singura mea regină" ; deviza lui Scudéry este aplicabilă întregului clasicism) determină un adevărat mit al omnipotenței și infailibilității raționale. De unde o serie întreagă de teorii și prejudecăți tipice : spiritul rațional poate reuși, fără excepție, în toate genurile ; rațiunea este decretată superioară imaginației, ceea ce determină după împrejurări respingerea categorică sau recuperarea „rațională" a „miraculosului" (fantasticului) ; refuzul categoric al autorilor, inclusiv antici, care se abat de la norma verosimilului ; superioritatea „bunului-simț" asupra gustului public, punct de maximă tensiune, adevărat clivaj teoretic în condițiile marii presiuni a legii succesului și a sociabilității mondene ; dogmatizarea criticii literare în numele rațiunii, cu mari restricții în numele „bunului-simț", „maximelor inviolabile" etc. Victimele sînt : *les irréguliers*, scriitorii și „poantele" baroce etc. [24].

3. Dogmatizarea *perfecțiunii* : principiul idealității, tradus și exprimat în forme absolute, duce în mod inevitabil la idealizarea și formalizarea clasicismului. Clasicizanții devin mai „clasici" decît clasicii înșiși. În secolul al XVIII-lea, eroii lui Homer trec uneori drept „primitivi", respinși de gustul clasic hiperrafinat, printr-un adevărat exces de distincție. Idealul corectitudinii, împins la ultima perfecțiune, duce la remodelarea literaturii clasice, în baza idealului „clasic" standardizat, transformat în pură convenție. Dovadă apariția edițiilor expurgate de clasici, *Ad usum Delphini*, recomandarea scriitorilor clasici minori, manierați, convenabili, în locul marilor figuri, eliminarea, din traduceri, a crudităților de stil, care contravin noilor *bienséances*, cazul versiunilor homerice stilizate ale D-nei Dacier etc. Des citatele *Sentiments de l'Académie* fixează

întreaga doctrină în termeni cît se poate de categorici : „Arta propunîndu-şi ideea universală a lucrurilor, ea le curăţă de defectele şi neregularităţile particulare pe care istoria, prin severitatea legilor sale, este constrînsă să le accepte". Spiritul clasicismului, transcendent, anistoric, scoate arta din sfera determinărilor temporale, pentru a o proiecta în orizontul abstract şi sterilizat al prototipilor incoruptibili. Totalitatea orientărilor puriste, începînd din Antichitate (anti-*asianiste*, anti-*manieriste* etc.), are ca punct de plecare aceeaşi rezistenţă organică, reflexă, la afectare, corupţie şi imperfecţiune artistică [25]. Tendinţele şi mai ales prejudecăţile antidecadente n-au altă logică interioară.

4. Dogmatizarea *imitaţiei* : vocaţia naturală a clasicismului pentru repetiţie şi imitaţie îmbracă forme stabile şi perfecţionate. Imitaţiei anterioare, a Pléiadei, de tip servil, confuz, „liber", i se opune metoda imitaţiei organizate, reflectate, exemplare. Obiectul, în esenţă, rămîne acelaşi : Antichitatea, sub toate formele literare. Motiv pentru care, accepţia poate cea mai răspîndită a clasicismului continuă să fie *imitaţia Antichităţii*, definiţie curentă în studii, dicţionare etc. [26] Doar că spiritul său marchează, în regimul clasicismului, o evoluţie netă spre docilitate, conformism şi didacticism. Astfel ia naştere clasicismul de tip şcolar-academic, predat în „clase", conform binecunoscutei accepţii tradiţionale, care numai în această sferă îşi găseşte, de fapt, deplina îndreptăţire. Nu însă pînă la victoria totală, în fond imposibilă, de vreme ce orice realizare absolută, orice capodoperă, de stil clasic sau nu, constituie un moment irepetabil, iar temele, tipurile, tropii, marile scenarii clasice nu pot fi decît redescoperite, reluate la nesfîrşit, prin universalitatea lor intrinsecă. În aceste condiţii, „originalitatea" devine un mit, sau un coeficient imponderabil, iar „imitaţia" o condiţie obligatorie a creaţiei, variaţie infinită în jurul unor teme date.

Întreg acest mecanism imitativ este determinat, după toate indiciile, de trei categorii de factori : instinctul mimetic şi conformist al spiritului, complexul de inferioritate culturală — convingerea că operele vechi nu pot fi depăşite — şi legea minimului efort, concepţia eficacităţii „copiei" după „modelul" considerat infailibil. Certificatul este al circulaţiei şi eficacităţii istorice. În acest sens, clasicismul apare încă în Antichitate,

odată cu primele fenomene de imitație generalizată și teoretizată (*Tratatul despre sublim*, cap. XIII : *Despre imitarea marilor scriitori*), a constituirii celor dintîi „canoane". El este o invenție alexandrină, elenistică, supusă — în timp — selecției naturale istorice : imitația nouă elimină pe cea veche, adevărată pseudolege a istoriei literare.

5. Dogmatizarea *modelului* : apariția primelor ierarhii și admirații literare consacrate, studiul în „clase", transformarea arhetipului în stereotip, toate predispun și determină atitudinea conformistă proprie clasicismului. Întreg repertoriul tematic, tipologic și formal al literaturii devine o disciplină canonică, sub prestigiul marilor modele. Întrucît principiul și obiectivul normativ nu pot fi depășite, singura soluție rămîne supunerea și recunoașterea autorității constituite a marilor modele. Homer și Aristotel devin simbolurile acestei atitudini profund clasice, de conformism și imitație acceptată, emulație și disciplină, asimilare și recuperare utilă, strict necesară. „Nimeni nu poate fi savant în materie de poezie dramatică — scrie D'Aubignac — fără ajutorul anticilor și înțelegerea lucrărilor lor." [27] „Am înțeles, în sfîrșit, domnilor — declară la rîndul său Fénelon, într-un discurs la Academia Franceză din 1693 — că *trebuie să scriem* (s.n.) așa cum Rafael, Carracci și Poussin au pictat". Tendința se accentuează cu cît idealul clasic contestat de romantism este constrîns să se apere. Expresia concentrată a acestei reacțiuni o formează definiția ediției din 1835 a *Dicționarului Academiei Franceze*, unde se vorbește despre „conformitatea cu legile stricte ale artei". Ideea se transmite întregii critici europene : „Toți autorii care scriu corect, clar, conform regulilor artei". La Brunetière, cu atît mai mult, clasicii dau „lecții sau exemple" [28]. Acest tic de gîndire, chiar dacă în expresii figurate, răsare și sub ochii noștri, în formă de sfaturi excelente și inutile : să pornim de la clasici, să ne punem la școala clasicilor etc. [29].

6. Dogmatizarea *normelor* : tradus într-un corp de norme tot mai bine definite, în baza unor liste de autori constituite încă în perioada alexandrină, *cognito et lectu digni*, clasicismul dezvoltă și împinge această tendință, în secolul al XVII-lea, la ultima expresie a conformismului. Operele își fac un titlu de glorie din a fi scrise „conform rigorii tuturor regulilor" [30]. Această vocație a dogmatizării definește deplina cris-

talizare a clasicismului. Dar, în același timp, și începutul căderii sale, trecerea de la grandoare la decadență, întrucît rețeta, procedeul rațional se substituie spontaneității creatoare. Se ajunge astfel la paradoxul — tipic clasicismului — al teoretizării capodoperei în serie, prin simplă conformare la un număr de legi pretins infailibile. Răsturnarea perspectivei de către comentatorii aristotelici (Scaliger, Robortello, Vida etc.) este atît de radicală, încît s-a putut vorbi de un adevărat *coup d'état* în „republica literelor" [31]. Dar, întrucît „lovitura de stat" merge în sensul unor predispoziții spirituale generale, ea a prins, s-a consolidat, și a dus la legea celor trei unități, la teoria binecunoscutelor *bienséances* (interdicții, *tabu*-uri estetice), la concepția legilor literare necesare, universale, permanente, prestabilite. Într-un limbaj oarecum schimbat, Paul Valéry, în epoca noastră, are despre „legile" estetice o viziune nu radical deosebită, interpretată doar în sens imanent, pre-„structuralist" [32]. La noi, ideea și cultul „regulii" pătrund, firește, tot prin Heliade Rădulescu [33].

Mecanismul și direcțiile acestei dogmatizări radicale sînt, în esență, următoarele: „Bunul-simț este tatăl regulilor", paternitate revendicată în mod egal de „bunul-gust" și de „natură", trei noțiuni-cheie, intim solidare [34]. Regulile conduc în mod „infailibil" la „perfecțiune": „Nu ajungi la perfecțiune decît prin reguli, nu te rătăcești decît prin părăsirea lor" [35]. Creația constituie o acțiune normată, care poate suplini existența „geniului". „Regulile artei" se confundă cu „regulile creației", principiul estetic și procedeul tehnic devin sinonime [36]. Plăcerea, emoția estetică, satisfacțiile literare în sens larg sînt supuse unei restricții identice: „Frumusețea nu place decît supusă regulilor". „Ceea ce este neregulat nu place niciodată" [37]. Absurditate totală, dar foarte conformă epocii: nu place ceea ce... place, ci ceea ce *trebuie* să placă. Rațiunea subjugă și anihilează sensibilitatea, fenomen specific spiritelor dogmatice din toate epocile. Criticii dogmatici nu procedează nici azi altfel. Gustul și adevărul estetic etern se confundă.

Reapare, în felul acesta, încă o dată, principiul fundamental al spiritului clasic: echilibrul, realizarea sintezei, eliminarea exagerărilor, refuzul particularităților neîncadrabile normei universale. Aplicată operei literare, legea bunului-simț și a bunului-gust duce la promovarea calităților estetice *medii*:

puritate, ordine, măsură, moderație, discreție, fugă de eroare, stridență, contradicție. Totul corect, curat, „cuminte". Cînd nu intervine marea personalitate artistică, gustul clasic produce, prin însăși esența sa, scriitori de dimensiuni „medii", cu înclinație spre conformism, rutină și academism. Pe scurt, *scriitori minori, classiques en diminutif,* cum le spune Sainte-Beuve. Clasicismul sterilizează, nivelează, mediocrizează literatura.

7. *Dogmatizarea genurilor* : ideea de prototip restrînge inițiativele individuale, domină și disciplinează marile compartimente tradiționale ale literaturii. Genurile nu pot fi concepute și realizate decît bine distincte, stabile, „modelate" ideal, după prescripții ilustre : horațiene, aristotelice. Normele și unitățile tragediei se extind asupra totalității genurilor. Romanul, comedia, tragicomedia, pastorala sînt integrate unui regim restrictiv, care combate existența genurilor „neregulate" sau „mixte", aduse toate la același numitor comun al legiferării estetice. Promovarea genurilor ratate (epopei creștine, eroice) dovedește aceeași intransigență. Poezia barocă, prin definiție nedisciplinată, este legiferată și ea. Dimesiunea pastoralei nu trebuie să treacă de... 200 de versuri etc. [38]. Inconsistența acestui dogmatism este de mult timp evidentă v. *Genurile literare,* VII).

8. Dogmatizarea *culturii tradiționale* : Imitația, conservatoare prin ea însăși, perpetuată în timp, devine tradiție. Motiv pentru care clasicismul nu poate fi decît tradiționalist. El se revendică de la o tradiție (Antichitatea greco-romană, estetica clasică etc.) și pretinde să devină, el însuși, la rîndul său, tradiție, consolidată și amplificată prin totalitatea achizițiilor anterioare. Autorul clasic durează, opera sa ni se transmite, este recuperabilă, se integrează unei continuități literare. În consecință, clasicismul nu ezită să-și revendice și să-și elogieze precursorii (Virgiliu, în secolul al XVI-lea, este definit „primul căpitan al muzelor"), să-și omagieze maeștrii și modelele. Clasicismul întreține într-un grad înalt cultul istoriei, își face un titlu de glorie din a nu „inova", ci de a perpetua și „păstra". El nu cunoaște modernolatria, nu este revoluționar, cu atît mai puțin „avangardist". El asigură coloana vertebrală a literaturilor, în spiritul permanenței, stabilității, promovării *culturii literare,* erudiției, *literaturii,* opuse sau indiferente *poeziei* sub toate formele (inspirație

spontană, poezie populară etc.). (v. *Literatura*, vol. II). Literatura clasică — susţin toate spiritele dogmatice — „*trebuie* să intre în mod necesar în biblioteca oricărui om care a făcut studii“ [39]. Clasicismul s-a născut în bibliotecă, trăieşte în bibliotecă şi moare în bibliotecă. Patria sa este *Bibliopolis*.

V. S-ar părea că noţiunea tradiţională, curentă, bine asimilată şi în cultura română, de clasicism, acoperă în mod satisfăcător toate aceste elemente. În ce ne priveşte, în sensul restrictiv definit mai sus (I, II, III, IV), *clasicismul* ne dă deplină satisfacţie şi nu vedem de ce ar trebui complicat cu noi variante inutile. Dar fiindcă terminologia străină este încă destul de puţin stabilizată şi totuşi cu mare putere de înrîurire asupra unor spirite minore, cu superstiţia bibliografiei „savante“ exhaustive, o mică paranteză semantică devine necesară :

1. În unele studii şi dicţionare (engleze, italiene etc.) se propune o disociere netă între *clasic* şi *clasicistic (classicistic, classicista)* [40]. *Clasicul* ar defini în exclusivitate cultura şi arta secolului al V-lea, î.e.n., o perioadă istorică bine delimitată şi localizată. Tot ceea ce-i urmează prin repetiţie, imitaţie, emulaţie etc. ar intra în categoria *clasicistică* (engl. *classicalism, classicity)*, barbarism oribil, căruia în limba română îi corespunde adjectivul *clasicizant*. Reluarea, redescoperirea, revalorificarea, într-un fel sau altul, a spiritului, stilului, doctrinei şi structurii clasice reprezintă acte şi fenomene efectiv *clasicizante*, pe care analiza noastră le integrează categoriei *clasicismului*. Pentru noi, *clasicism* = *clasicizant*. Mai precis : clasicismul are toate atributele *clasicizante* (= imitative, culturale, teoretizant-estetice, dogmatice etc.), pe toată durata desfăşurărilor sale istorice, începînd din perioada alexandrină şi pînă azi. Este imposibil să recunoaştem drept „clasic“ doar secolul lui Pericle şi să refuzăm această calitate secolului al XVII-lea, care ar fi doar „clasicizant“. Dar este foarte adevărat că ambele secole prezintă, simultan şi în proporţii diferite, caractere atît *clasice* cît şi *clasicizante :* „clasice“ sînt marile creaţii ale spiritului clasic, „clasicizante“ — imitaţiile, pastişele, reţetele. În mod analog, „clasicizanţi“ sînt autorii care se apropie, emulează, imită sau au afinităţi cu clasicii, teoreticienii şi criticii principiilor şi valorilor clasice, antici sau moderni. O sinonimie : *clasicizant* = *clasicist* devine în felul acesta pe deplin posibilă, pri-

mită și de spiritul limbii române. Unele accepții, cu totul personale, nu pot fi însă asimilate : *classicistic* („sens derivat și sentimental"), opus lui *classical* („sens istoric")[41]. Există și critici (W. Scherer) care evită însăși noțiunea de *clasicism*, pe care o înlocuiesc prin aceea de „modă clasică" *(klassische Mode*[42]), cu accentul pus pe ideea de contaminare și imitație, notă — într-adevăr — esențială clasicismului. Dicționarele literare germane moderne disting la fel, aproximativ în spiritul acestui articol, între : *klassik* (= spirit, stil clasic), *Klassiker* (= scriitor clasic), *Klassicismus* (= curent clasic = clasicizant), prin definiții care se repetă, aproape stereotipe[43].

2. Nici *neoclasicismul* nu aduce noi elemente, cu excepția dimensiunii sale istorice, extrinsece, variabilă în timp și spațiu. Clasicizanții secolului al XVIII-lea nu-și spuneau „neoclasici". Noțiunea are o foarte slabă frecvență și în secolul al XIX-lea, cînd sinonimele curente sînt : *pseudo-classiques, néo-hellénisme, néo-grecque, pagan school, antiquisiren* etc. O atestare precisă *(Revived Classical or the Neo-Classical School)* datează abia din 1863. De fapt, generalizarea în studiile de istorie literară se constată abia după 1900[44]. Și în acest caz termenul rămîne mult în urma realităților literare „neoclasice", fenomen recurent, consecutiv primului „clasicism" al secolului al V-lea î.e.n. Noțiunea este convențională, de semnificație pur istorică. Dacă *adevăratul* clasicism este cel antic, atunci totalitatea clasicismelor posterioare (imitative, conformiste etc.) devin în funcție de acest reper inițial *neoclasice*. În această perspectivă, nu lipsită de logică, secolul al XVII-lea francez ar fi, în realitate, „neoclasic". Dacă însă adevăratul *clasicism* poate fi atribuit numai „marelui secol", atunci toate clasicismele ulterioare devin inevitabil... *neoclasice*. Este teza care circulă, cu precădere, în istoriile literare și ale artelor plastice. Deci *neoclasicismul* ar constitui un aspect al secolului al XVIII-lea, cu punct de plecare (convențional) în „redescoperirea" artei antice de către J. J. Winckelmann *(Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, 1755), Caylus *(Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques et romaines*, 1752—1767) etc. Există un oarecare decalaj între „redescoperirea" teoretică și frecvența operelor neoclasice, în literatură și arte plastice (1780—1800), fondul problemei rămîne însă același. Mișcarea continuă. Ea formează dubletul „contestatar",

polemic, al romantismului, pentru a observa, între 1850—1880, în Franța, o nouă dezvoltare, deci încă un *neoclasicism*. Spre sfîrșitul secolului și după 1900 înregistrăm alte cîteva noi *neoclasicisme*: în Germania, reacțiunea antinaturalistă, antiimpresionistă, antidecadentă (teoretician: P. Ernst), în Franța, „Școala romană", apoi neoclasicismul lui Charles Maurras și al unui grup întreg de reviste etc.[45] Poziția și mai recentă a lui T. S. Eliot, în Anglia, tot *neoclasică* este. Nu încape îndoială că neoclasicismele vor continua. Orice *nouă* reluare, sub o formă sau alta a clasicismului, constituie un avatar al *neoclasicismului*. Orice fază istorică a clasicismului constituie o formă de *neoclasicism*.

Toate aceste fapte pledează pentru existența unui fenomen literar recurent: *neoclasicismul*, cu toate calitățile și defectele clasicismului, reeditate periodic. Urmează deci a face o netă distincție între apariția unor noi forme de echilibru organic, în cadrul aspirațiilor clasice permanente, și o serie de forme de imitație pur exterioară. Pe scurt, între neoclasicismul *autentic* și neoclasicismul *academic*, între „fondul" și „forma" clasicismului:

a) Cel dintîi apare (indiferent de modalitate: latentă sau organizată, infuză sau teoretizată) ori de cîte ori spiritul literar simte nevoia unei noi ordini, unei noi formule de sinteză și integrare. Cînd revolta, disoluția, instabilitatea, anarhizarea, exacerbarea ajung la saturație, clasicismul este regăsit printr-un gest de reacțiune și compensație. Atunci „neoclasicismul" începe a fi invocat ca o frînă și replică necesară, printr-o mișcare de pendulare a conștiinței. Voltaire, la bătrînețe, se întoarce în mod decis către clasici. Întreg neoclasicismul literar european *redescoperă* linia frumuseții ideale, puritatea, calmul, stabilitatea, sublimul artei clasice, participare deloc abstractă, plină — dimpotrivă — de o reală „senzualitate" rece[46], dublată de instinctul „regenerării", al reîntoarcerii la principii, formă de palingeneză.[47] Atitudinea romanticilor este surprinzător de identică: aceeași tendință — precis mărturisită — de „regenerare", recuperare a poeziei de substanță naivă, „populară", perfecțiune „formală"[48], „idei noi" în „versuri vechi" (A. Chénier). Chateaubriand, în pragul senectuții, Macedonski la noi, adepți tardivi în aparență paradoxali (dar atît de consecvenți mișcării interioare a clasicismului!) — ai unui neoclasicism de nuanță estetă[49], ilus-

trează aceeași tendință. Anumite filozofii ciclice ale stilurilor recunosc, precum la Wölfflin, o revenire clasică inevitabilă. O serie de mișcări intelectuale și estetice de la sfîrșitul secolului trecut și începutul celui actual („Școala romană" în Franța, „noul umanism" american : W. C. Brownell, Irving Babbit, Paul Elmer, More [50]) aparțin aceluiași neoclasicism substanțial. Bune formule teoretice se întîlnesc la Gide [51] și din punctul de vedere al psihologiei și tehnicii poetice (rigoare, constrîngere, norme, precepte) la Paul Valéry.[52] Dintre poeții noștri, printr-o însemnată parte a operei lor, Alecsandri, Coșbuc, Ion Pillat și alții mai minori sînt, fără îndoială, în acest sens estetic și temperamental, „neoclasici". E. Lovinescu (și alții) îi încadrează în aceeași definiție. [53]

b) Diametral opuse în spirit, nu însă și în formă, sînt curentele neoclasice de inspirație teoretică, imitativă, livrescă, răspîndite în Europa în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea și începutul celui următor, cu diferite momente de recrudescență pînă în perioada actuală. Sînt mișcările care, sub impulsul lui Winckelmann în Germania, V. Monti în Italia, a reacțiunii antiromantice în Franța [54], întreține cultul convențional și dogmatizat al Antichității, adoptă teoria frumosului „ideal" după model clasic, imobilizat în forme hibrid-mitologice, alegorice, decorative. Intelectualitate rece, puristă, corectă, academizantă, epigonică, artificială. În fond, fenomen sterilizat de decadență, cum s-a arătat nu o dată de criticii clasicismului (frații Schlegel, Sainte-Beuve, Nietzsche, Croce etc.). Este de menționat că și Heliade Rădulescu vorbește la noi de pedanteria clasicismului „scolastic", în *Curs întreg de poesie generale* (II, 1870). În atmosfera victoriană a criticii engleze, ostilă secolului al XVIII-lea, termenii negativi de : *pseudo-classical, pseudo-classicalism, pseudo-classicism* abundă [55].

c) Fenomen de esență „conservatoare", neoclasicismul predispune, în anumite împrejurări istorice, la interpretări uneori naționaliste, șovine, reacționare, folosit ca argument și aliat al ideologilor de „dreapta" sau de „restaurație". Teoreticianul monarhismului francez Charles Maurras face profesie de credință clasicistă *(L'Invocation à Minerve*, 1904), la fel T. S. Eliot, catolic, regalist. Un manifest al lui H. Clouard: *Les Disciplines, nécessité littéraire et sociale d'une renaissance classique* (1913) se inspiră direct din tezele de la *Action fran-*

çaise. Ca și o aripă a criticii literare franceze, de altfel (H. Massis, Pierre Lasserre, Kleber Haedens). Clasicismul urmează în această împrejurare destinul negativ al concepțiilor ideologic depășite. Ori de cîte ori — prin extensiune — se fac auzite voci polemice în sprijinul exclusivist al clasicismului, inclusiv în publicistica noastră, putem fi siguri că ne aflăm în fața unui nou atac împotriva literaturii moderne, avangardiste, neconformiste, sau numai actuale [56], scrisă dincolo de scheme și poncife.

VI. Criza neoclasicismului deschide, de fapt, întreg *procesul clasicismului*, exprimat printr-o serie de reacțiuni și obiecții reluate periodic. Moment estetic etern, rezistențele anticlasice se dovedesc, în mod necesar, endemice și, ceea ce este cel mai important, latent-moderne. Se poate chiar spune că fiecare reacțiune anticlasică deschide, precizează sau motivează, pe o latură sau alta, o poziție modernă. Fără criza ideii de clasicism, apariția conceptului de modern nici n-ar fi fost posibilă (v. *Clasic și modern*). Spiritul modern începe printr-un act de contestare a spiritului clasic, printr-o gamă foarte variată de negații, de la disprețul neacoperit la imprecația violentă. Cîteva expresii merită a fi reținute pentru pitorescul lor : în 1797, Herder atacă „acest cuvînt blestemat *(verwünschte)* : clasic", în timp ce W. Blake vede în clasicii greco-romani nici mai mult, nici mai puțin decît... „Anticristul". Există și forme de bagatelizare la fel de strivitoare, precum la Fr. Schlegel : „Așa-numiții poeți clasici". Romanticii italieni îi urmează : în 1818, Ermes Visconti opune admirabilul „clasicism al celor vechi", „clasicismului scolastic al celor moderni". G. Berchet vestejește în același an „servilitatea pedantă a clasicismului" [57]. Devine evident că motivarea imediată a acestei repulsii este suprasaturarea erudită, negarea categorică a conceptului tradițional de „literatură" (= produs al culturii literare). Ne aflăm la faza în care istoria ideii de literatură suferă una din cele mai violente subversiuni :

1. Decăzut sub forma compozițiilor convenționale și a prelegerilor pedante, plate, obiect de pastișă, studiu și filologie aridă, clasicismul întîmpină rezistența spontană și bine motivată a tuturor spiritelor poetice și critice, avide de intuiții, idei și emoții literare proaspete. *Abuzul de erudiție și pedanterie* duce la saturație încă din secolul al XVIII-lea, cînd Beau-

marchais, exasperat, asimilează noțiunea de „clasic" ideei de... „barbar" [58]. S-au scris în această privință pamflete și satire ilustre (Nietzsche, V. Hugo etc.), produse de revolta sacrificiului spiritului literei „clasice", de înăbușirea emoției lirice, sub crusta erudiției. Este evident că nu filologul erudit este scopul filologiei, ci arta. Partida, în epoca modernă, pare totuși grav compromisă, cum recunoaște și o autoritate de talia lui A. Rostagni (*Classicità e spirito moderno*, 1939). O bună prezentare a tezelor în discuție s-a desfășurat și în revistele noastre, cu prilejul unei polemici între Paul Zarifopol și D. M. Pippidi [59].

2. Substituirea *modelelor literare naționale* idealului greco-latin universal definește o nouă formă de rezistență anticlasicizantă, tot mai accentuată. Nu numai că fiecare literatură națională interpretează în felul său clasicismul : cel francez — normativ, cel german — categorial ; franco-englez — latinizant, german — elenizant ; franco-german — autoritar, englez — liberalizant și iluminist etc. ; anglo-saxon — formă de refugiu, german — formă de compensare etc. Dar nu mai puțin specifice sînt și formele de respingere, direcția argumentării, motivarea polemică. Romanticii descoperă faptul, capital, că particularitățile naționale sînt mult mai vii și mai puternice decît prestigiul și uniformitatea principiilor clasice, că tradițiile naționale sînt net superioare tradiției antice. Se constituie, în felul acesta, unul din marii *tropi* ai criticii literare europene, polarizată în poezie „germană" și „latină" [60]. Din perspectivă romantică franceză, clasicismul pare „transplantat" (M-me de Staël, *De l'Allemagne*, L. II, Ch. XI), și aceeași viziune reapare și în literatura germană, la Herder, pentru care respingerea clasicismului echivalează și se confundă cu refuzul influenței franceze. Demonstrarea inconsistenței și caducității conceptului de „regulă" constituie un puternic argument în același sens antifrancez. Critica engleză adoptă aceeași poziție, cu o predispoziție evidentă pentru particularitățile folclorice, provinciale, opuse centralismului clasicizant al Academiilor și societăților savante. Odobescu însuși, dintre clasicizanții români, nu recomandă imitarea integrală a anticilor, sub motiv că „duhul literaturii" nu mai este același. „Istoria lor [...] ne atinge mai puțin decît a noastră sau a popoarelor contemporane cu noi." [61] Dacă nu se poate vorbi de un adevărat și profund clasicism românesc, o cauză esențială, alături de lipsa unei puternice și

continui tradiții umanist-clasice, este tocmai acest impuls al afirmării spiritului național în literatură.

3. Exagerarea imitației atrage *riposta independenței*, spontaneității, originalității spiritului creator. În lunga istorie a clasicismului, suprasaturarea imitației reprezintă un punct nodal, o placă turnantă. Ori de cîte ori principiul imitației (sub orice formă) este contestat, clasicismul cunoaște un moment de eclipsă. Simptome sporadice apar mereu, chiar și în perioada Pleiadei (Ronsard), atît de predispusă totuși la „jefuirea" autorilor antici, proteste intensificate, în secolul al XVII-lea, pe toată durata faimoasei *Querelle des anciens et des modernes*. Este evident că modernii, Chapelain și alții, nu pot să nu respingă „neplăcuta imitație a anticilor". Cît privește imitația „modernilor", ea trece de-a dreptul un „furt" [62]. Ascensiunea crescîndă a conceptului de originalitate (v. *Originalitatea*, vol. II) subminează ultimele poziții. Imposibilitatea mimării idealului grec, conștiința fazei istorice iremediabil depășite încep să fie afirmate și în plină perioadă neoclasică. Oda lui Schiller *Der Künstler* este o dovadă.[63] Și mai radicală, mentalitatea romantică tinde să asimileze clasicismul, înțeles în sens net pejorativ, oricărui act de imitație. Cum spune și Victor Hugo, în prefața din 1825 la *Odes et ballades* : „Cel care imită un poet *romantic* devine în mod firesc un *clasic*, deoarece imită". Definiția modernă pe care Croce o dă clasicismului nu va fi alta : construcție „rece", „școală și imitație". În acest sens, clișeul, ponciful, schema, stereotipul literar de orice natură aparțin celui mai autentic clasicism. Inclusiv produsele de serie ale „avangardei", mimarea și stereotipia „revoltei". [64]

4. Orice *încălcare* teoretică și practică a *principiului normativ*, a constrîngerii creației prin „legi", „reguli" și „modele", constituie o negare legitimă a clasicismului, cu argumente de ordinul elogiului spontaneității naturii („geniu", „inspirație" etc.), rațiunii, bunului-gust, plăcerii și succesului. Deși această revoltă cunoaște o curbă ascendentă, sub presiunea tot mai accentuată a mentalității romantice, ar fi greșit să se creadă că ne aflăm în fața unui fenomen episodic de istorie literară. Adevărul este că opoziția antinormativă ține de mecanismul intrinsec și permanent al oricărei creații. Explozii anticonformiste se înregistrează mereu, cel puțin de la *Tratatul despre sublim* înainte, cu izbucniri notabile, tot mai frecvente,

începînd din Renaştere (Michelangelo, G. Bruno, Pleiada franceză etc.), deoarece şi mişcarea inversă, de ordonare, tipizare şi clasicizare, rămîne nu mai puţin consubstanţială creaţiei. Ceea ce o domină este tensiunea latentă dintre necesitate şi libertate.

Schematizînd (problema merită a fi reluată într-un întreg articol consacrat dialecticii „regulilor"), obţinem un număr de reacţiuni tipice : 1. protestele, uneori foarte neted exprimate, ale scriitorilor celor mai „clasici" (Racine, Molière, Corneille) ; 2. disocierea dintre regulile absolute, imanente artei şi cele variabile, în funcţie de timp, loc, talentul creatorului (Saint-Evrémond) ; 3. creaţia constituie fenomenul prim, esenţial ; regula, fenomenul secund, epifenomenal ; preceptele sînt *totdeauna* posterioare artei, deduse *a posteriori ;* 4. de unde : recunoaşterea apariţiei regulilor noi, prin părăsirea creatoare a celor vechi ; există reguli personale şi „licenţe" norocoase, devenite la rîndul lor reguli (Pope [65]) ; 5. regulile nu sînt infailibile ; poţi să respecţi preceptele lui Aristotel şi să scrii tragedii proaste [66] ; noi opere, noi genuri, noi formule literare devin în felul acesta posibile şi legitime ; „regula" constituie un concept deschis, care legitimează şi opere necanonice[67]; 6. regulile se subiectivizează, se relativizează, prin diversificare psihologică şi socială ; criteriul predominant devine „bunul-gust", „gustul public", „plăcerea" ; conceptul de „succes" înfrînge prestigiul autorităţii. [68]

Deschiderea permanentă a esteticii clasice se datoreşte, fără îndoială, şi efectului conjugat al teoriilor baroce, apoi romantice, prin definiţie inconformiste, nedogmatice. Barocul îşi face un adevărat program din subminarea şi contestarea ideii de normă, din ruptura şi emanciparea de sub tirania canoanelor clasice. G. B. Marino, Boccalini, Muratori nu ezită să „rupă regulile în funcţie de timp şi loc", să înlocuiască ideea de „normă" prin „întîmplare", să proclame regimul libertăţii şi al spontaneităţii.[69] (v. *Barocul*, VII, 5.) Poziţia romantismului este şi mai radicală, un mare precursor fiind Gianbattista Vico, prin anticipări de-a dreptul... futuriste : „Ar trebui să distrugem toate modelele artelor..." [70] Diderot, prin teoriile sale despre genii, „care nu cunosc deloc regulile", „nu există aproape nici una din aceste reguli pe care geniul să n-o poată înfrînge cu succes", continuă aceeaşi rezistenţă. [71] S-a putut construi, de altfel, o întreagă dualitate tipologică numai pe această opoziţie :

clasicul observă regulile, *romanticul* nu le observă.[72] Universalitatea acestei alternative este evidentă.

5. *Liberalizarea concepției despre creația literară* are aceeași direcție: ideea de „cultură", „erudiție", „studiu", „ratiune", imitație canonică, în general tehnica tradițională a clasicismului încep să intre în declin, într-o fază de rezistență, pe alocuri chiar de eclipsă, după ce ideea de „artă" marcase, pe un anume plan, un progres considerabil. Trebuie subliniat că o serie de rezerve împotriva raționalizării excesive a elaborării artistice, un număr de revendicări în favoarea imaginației, îngăduită să se extindă pînă la limita extremă a acțiunii, se fac auzite încă din secolul al XVII-lea, atît de clasic și clasicizant în pozițiile-cheie. Ceea ce atrage și elasticizarea legii verosimilului, prin derogări însemnate în sfera „miraculosului" creștin și a subiectelor istorice.[73] În felul acesta, clasicismul se apropie încă o dată de condiția esențială a creației, care este spontaneitatea controlată, acceptarea liberă a exigențelor interioare (W. Dilthey).[74]

Cu însemnate decalaje de „fusuri" istorico-literare, întreagă această polemică anticlasicizantă reapare în mod inevitabil și în literatura română. Insuficiența modelelor literare este evidentă chiar și lui Heliade.[75] O adevărată diatribă împotriva „ereziei" regulilor se constată la acest scriitor și într-o fază de bătrînețe. Elementele, mult mai numeroase, așteaptă încă investigarea în adîncime, într-un plan de analiză strictă a ideilor literare.[76].

VII. Se poate vorbi, cu toate acestea, de *moartea definitivă a clasicismului*? Deși pentru o însemnată parte a criticii străine (G. Picon, R. M. Albérès etc.), a opiniei publice și a factorilor politici occidentali[77], partida pare iremediabil pierdută, adevărul este altul. Argumente contrare aduc, chiar dacă într-un plan pur speculativ, toate teoriile și filozofiile ciclice, care postulează reveniri periodice. Spiritul clasic moare, să zicem, în literatură. Dar el poate renaște în alte arte, dansul, de pildă.[78] Și apoi — din nou necesitatea precizării sensului cuvintelor! — despre ce „clasicism" este vorba?

1. Dacă scleroza spirituală și literară înseamnă „clasicism", atunci, fără îndoială, lucrurile stau astfel. Dacă, însă, prin *spirit clasic* și *clasicism* înțelegem toate permanențele spirituale și estetice trecute în revistă, situația se schimbă. Privit

din interior, clasicismul nu poate muri. Şi o dovadă fie şi experimentală constă în faptul că, sub o formă sau alta, clasicismul revine periodic la suprafaţă. El este, cum se spune „reactualizat" mereu, supus unei acţiuni continui de reinterpretare. Nu există critic cu adevărat mare care să nu simtă nevoia unor noi „lecturi" din clasici, care să nu „reconsidere", din unghiul său, istoria literaturii. Nu poate fi vorba, în nici un caz, de un tic profesional, ci de o profundă necesitate spirituală. Sainte-Beuve, de pildă, o mărturiseşte deschis. [79] Preocuparea se constată nu o dată : „Cine va defini — se întreabă Henri Ghéon, în 1904 — în mod limpede şi just clasicismul modern ?" [80] Macedonski urmăreşte, la fel, o „trăsătură de unire între clasicismul nostru şi modernitate" [81].

2. Miezul problemei stă mereu în *tehnica actualizării clasicilor*, în precizarea orizontului şi metodei recuperării. Problema interesează şi pe critici foarte moderni ca Roland Barthes [82], cu diferite soluţii posibile : reconstituire, transpunere, actualizare integrală, compromis. Sînt de reamintit cîteva adevăruri simple. Aşa cum recunosc pînă şi cei mai hotărîţi adversari ai scriitorilor clasici (la noi Paul Zarifopol), clasicii mor „total ori în parte". Deci, printr-un fragment sau aspect al lor, „veşnica tinereţe a eternelor modele" este asigurată. [83] Deci clasicii sînt în acelaşi timp parţial perimaţi, dar şi parţial mereu actuali, într-un raport etern instabil. Ceea ce spune două lucruri : actualizarea clasicilor este fragmentară, „pe felii", şi în acelaşi timp variabilă, caleidoscopică, mobilă. Citim mereu *alţi* clasici, cu *alţi* ochi, la *alte* pagini, în funcţie de o dublă coordonată : *personală* (sensibilitatea şi receptivitatea criticului, capacitatea de a retrăi, semnifica, descoperi puncte de vedere noi etc.) şi *obiectivă* (spiritul epocii, ideologia timpului, cultura, totalitatea factorilor care constituie „conştiinţa modernă" [84]), (v. *Modern, Modernism, Modernitate*, vol. II). Din această confluenţă, interferenţă şi colaborare, se naşte o permanentă reactualizare a clasicilor, inevitabil selectivă, relativă şi subiectivă, rezultatul unui proces de asimilare şi sincronizare perpetuă.

3. Se pune, în sfîrşit, întrebarea de principiu : ce *utilitate* prezintă actualizarea clasicilor, întrucît reluarea şi practicarea lor sub o formă sau alta răspund unei necesităţi reale. Pentru cititor lucrurile sînt relativ simple : el îşi satisface în esenţă, printr-o astfel de lectură, totalitatea aspiraţiilor spiri-

tuale definite drept „clasice" : universalitate, unitate, echilibru, idealitate, permanență, contemplativitate etc. Trebuie subliniat că, de cele mai multe ori, este vorba de o aspirație spontană, organică, nedeliberată, deloc programată.

În ce privește creatorul, lucrurile sînt ceva mai complicate. Nu ou mult însă. Deși este foarte adevărat că nu principiile clasice dau în exclusivitate capodopere, că este o mare prejudecată a crede că numai ceea ce-i „vechi", „clasic", este și „bun", orice scriitor serios aspiră în felul său la realizarea estetică exemplară, desăvîrșită, a operei proiectate. Și atunci, el întîlnește — dincolo de programul estetic — spiritul clasic. Orice operă care se ridică la unitate, limpezime, linii clare, devine *ipso facto* „clasică".

Ceva mai mult : dincolo de orice confirmări erudite, în mod neîntrerupt — din Antichitate (*Tratatul despre sublim*, cap. XIII) și pînă azi — scriitorii clasici inspiră, produc emulație, consolidează vocații, continuă o tradiție [85], în interiorul căreia scriitorii se regăsesc, își economisesc forțele, descoperă puncte de orientare. La noi, Bariț, Odobescu și alții recunosc toate aceste evidențe de prim-ordin, chiar dacă uneori cu valoare doar retrospectivă. [86] Confruntîndu-ne cu clasicii, ne clarificăm, ne definim, ne intuim propria natură, ne descoperim originalitatea. Vitală, capitală, este și posibilitatea regenerării. În societatea marilor spirite, ne refacem forțele morale și intelectuale, ne reîmprospătăm, ne purificăm, „găsim un remediu — cum scrie și Eminescu, în 1888, în *Fîntîna Blanduziei* — în contra regresului intelectual", deci un „refugiu". În genere, o „analiză limpede, ordine, bun-simț, gust, emoție estetică ordonată, plăcere filtrată prin inteligență". Acestea ar fi foloasele — după formula altui scriitor — ale „împrietenirii cu clasicii" [87]. Firește, ca în orice prietenie intelectuală, relația se sprijină pe consonanțe și afinități. Pentru cine nu le are, este și inutil și absurd a-i ține predici clasice.

4. Ceea ce se numește „valorificarea moștenirii literare" definește, în condițiile specifice ale culturii noastre și ale momentului istoric actual, aceeași preocupare esențială. Un mare număr de articole, anchete, „mese rotunde" dezbat una și aceeași problemă : *Actualitatea clasicilor*, cu soluții circulare și stereotipe. Punctul nostru de vedere este, în esență, următorul :

Ori de cîte ori o literatură se reîntoarce la adevăr şi esenţă, la prototip şi autentic, la marea simplitate şi claritate, la disciplină creatoare şi monumentalitate, ea redescoperă clasicismul, adevăratul clasicism, la izvorul căruia se regenerează, se echilibrează, îşi regăseşte fiinţa. Oricît de inovatori şi avangardişti am fi, aceste elemente consubstanţiale oricărui act de creaţie (chiar dacă în proporţii infinit variabile) asigură spiritului clasic o eficienţă şi recunoaştere „eternă". Fapt de existenţă şi în acelaşi timp de conştiinţă, clasicismul — fie că o admitem sau nu — orientează şi structurează din interior tot ce este cu adevărat adînc şi viabil în creaţia noastră. Ştim bine că nu toţi vor primi cu uşurinţă o astfel de concluzie. Dar să ne oprim puţin în faţa cîtorva adevăruri.

Asimilarea actuală a clasicilor înseamnă, mai presus de orice, conştiinţa unei permanenţe. Ori de cîte ori saturaţi de cotidian, efemer, anecdotic, episodic, dorim să fugim spre substanţă, să revenim la esenţial, să ne ridicăm în lumea adevăratelor valori, alungînd din noi şi din jurul nostru flecăreala, superficialitatea, odioasa formă goală, reflexul „clasic" a intervenit, şi-a făcut apariţia. Sînt clipe hotărîtoare în existenţa fiecăruia dintre noi cînd simţim nevoie acută să fim profunzi, într-adevăr serioşi cu noi înşine, cu viaţa, cu arta, cu patria, cu umanitatea întreagă. Atunci am devenit „clasici", fie că ne spunem sau nu pe nume. Clasicism înseamnă maturitate şi clarviziune, gravitate elementară nezgomotoasă, un fel de împietrire superioară în noi înşine, reculeşi şi consolidaţi pe fundamente. Cine ridică din umeri sau ironizează aceste apeluri profunde ale conştiinţei, va fi fiind un ins, poate, inteligent. Chiar spiritual. Creator şi om adînc, niciodată.

Spiritul clasic mai vrea să spună integrare conştientă, organică şi organizată într-o tradiţie deschisă, neosificată, necopleşită de dogme moarte. Permanenţa presupune continuitate, spirit în desfăşurare, un dinamism care vine din străfunduri, iese cu putere la suprafaţă, trăieşte pînă la incandescenţă momentul actual, pentru a se transmite în plin elan clipei viitoare. Unii dintre noi nu înţeleg bine această erupţie nestinsă, care fără îndoială arde în noi, dar care vine şi de undeva, de departe, dintr-un spaţiu ancestral. Aparţinem unei vechi culturi, unei albii spirituale, în interiorul căreia toate creaţiile şi invenţiile noastre se depun sub formă de aluviuni, prin sedimentare.

Clasicismul înțelege tradiția ca o creștere vitală, ca o potențialitate, ca o virtualitate creatoare larg receptivă, în permanentă dezvoltare și nuanțare. El nu numai că nu împiedică „revoluția", dar într-un fel o și provoacă, o și stimulează. Căci principiul clasic etern simte periodic nevoia, am spune, să se nege, să se submineze, pentru ca în acest mod să-și verifice tăria. Și această contradicție în tensiune adaugă prototipului clasic nuanțe și variante noi, în serie infinită. Prin colaborare și elaborare continuă, cele mai „îndrăznețe" inovații devin nu numai tolerabile, recuperabile, dar și direct necesare, efectiv creatoare, chiar dacă uneori altfel decum ele își imaginează. Se preconizează mereu un „echilibru clasic pentru a scrie opere moderne" [88]. Condiție, de fapt, a oricărei adevărate opere de artă, întrucît nici o structură literară, oricît de liberă și „deschisă" ar fi, nu se poate constitui în afara unei minime formule de echilibru interior, funcțional și „tradițional" deopotrivă. Nu știm totdeauna în mod limpede locul nostru exact într-o serie spirituală. Dar că adevăratul scriitor asimilează și duce mai departe un fond anterior, pe care-l transfigurează în actul creației, operă în același timp de continuitate și de originalitate, faptul este verificat de întreaga istorie literară.

În sfîrșit, substanța clasicilor transmite scriitorilor români conștiința și ambianța creației durabile, rezistente la eroziunea timpului. Este un punct capital, pe care l-am propune, noi toți care gîndim astfel, în special autorilor tineri și foarte tineri. Literatura română, prin tot ce a dat ea adevăratei arte literare, îi invită, le cere chiar, să se ridice la conștiința și exigența clasicilor, să tindă să devină într-un cuvînt „clasici". Nu, încă o dată spus, în sensul iremediabil compromis, prăfuit, al cuvîntului. Ci al operei solide, bine construite, bine finisate, care încearcă să învingă uitarea și crizele istoriei. Așa cum nici o construcție monumentală, baraj sau furnal, a societății noastre nu este ridicată la întîmplare, în scopuri efemere, în pură improvizație, tot astfel nici cărțile noastre nu pot fi concepute în spirit haotic, jurnalistic, indiferente la durată și viabilitate. A scrie numai pentru o zi, a nu tinde, foarte simplu și foarte grav spus, la „posteritate", mi se pare un nonsens, un act, nu numai anticlasic, dar și direct antiliterar.

Oricît de prezente și actuale vor fi operele noastre — și ele trebuie să fie actuale, să intereseze pe „cititorul zilelor noas-

tre" — ele nu pot fi destinate neantului, sortite dispariției totale. A scrie numai pentru a arunca la coș, a doua zi, întreaga noastră producție, ni se pare absurd, grotesc, profund irațional. Știm bine că posteritatea, extrem de severă, reține ceea ce vrea ea, nu ceea ce dorim noi. Dar, pentru a crea cu adevărat, avem nevoie de o forță propulsoare, de această severă educație a dimensiunii și perspectivei istorice, de acest „mit" adînc stimulator, singurul care incită la mari fapte. Numai cine încearcă ascensiunile temerare are „șansa" marilor victorii. Cine scrie la întîmplare, blazat, copleșit de sentimentul zădărniciei și al neantului, nici una. Or, literatura noastră are nevoie de mari creații, de mari monumente literare, de cît mai mulți și mari „clasici", tineri și maturi, nu de scrieri efemere, irosite. Este greu, foarte greu de imaginat că scriitorul de vocație se resemnează ușor la ideea că mîine opera sa nu va mai interesa pe nimeni, că nu va mai fi citită, că numele și scrisul său vor fi înghițite de golul uitării indiferente.

Scriitori tineri ! Nu aruncați în vînt prin improvizări superficiale talentul și arta voastră. Nimic nu este mai amar și mai copleșitor decît sentimentul risipirii și al ratării. [89]

CLASICITATEA

Alături de *clasic* și *clasicism* trebuie, fără îndoială, reținută și noțiunea de *clasicitate,* atestată încă în 1789, la Schiller *(„Classizität")*, de oarecare circulație și în secolul trecut [1], subminată și ieri și azi, pînă la confuzie totală, de concurența sensurilor adiacente. Din care cauză, cele mai multe din dicționarele literare nici n-o înregistrează :

I. Sensul adjectival general, care pare propriu mai ales limbii italiene (de unde Heliade Rădulescu îl împrumută [2]), definește totalitatea notelor spiritului, doctrinei și structurii clasice, „caracterul a ceea ce este clasic". Clasicitatea este atributul clasicului, sub toate formele sale. Bine adaptată spiritului limbii române, clasicitatea precizează cu deplină exactitate, mai ales în limbajul critic, caracterul operelor clasice, în sensul intensiv și extensiv al cuvîntului, teoretic și istoric. În acest înțeles, „clasicitatea" lui Homer, a lui Racine și Sadoveanu devin echivalente, de calitate riguros egală.

II. Într-o accepție estetică specializată, care confirmă de fapt sensul adjectival mai mult sau mai puțin curent, *clasicitatea* este definită de Croce drept nota fundamentală, universală și permanentă a artei : „expresia excelentă, expresia perfectă, frumusețea" [3]. „Clasicitate" și „estetic" sînt deci sinonime. Argumentul esențial (v. *Clasic,* III, 5) este scos din identificarea momentului „pasional", liric, al creației cu „romantismul", al momentului formal, configurativ, cu „clasicismul", și al sintezei cu „clasicitatea", respectiv cu creația operei de artă : „Estetica [...] mea recunoaște drept suprem criteriu al artei *clasici-*

tatea (sinteză a sentimentului și imaginii) și consideră ca opoziții unilaterale sau perversiuni, atît *romanticismul*, care dezechilibrează arta în favoarea efuziunii imediate, cît și *clasicismul*, care o dezechilibrează, spre forma exterioară și goală"[4]. De unde necesitatea redefinirii și reconsolidării permanente a clasicității, *id est* a artei. „Problema actuală a esteticii este restaurarea și apărarea clasicității contra romanticismului, apărarea momentului sintetic, formal, teoretic propriu artei, împotriva momentului afectiv, pe care arta îl rezolvă prin ea însăși și care, în epoca actuală, se revoltă și caută să-i uzurpe pozițiile"[5]. Antiarta actuală atentează în mod direct nu numai la existența *clasicismului*, în sensul negativ al cuvîntului (ceea ce nu-i rău), dar și împotriva *clasicității*, a ideii de *clasicitate*, de artă (ceea ce este mult mai grav, adevărat nonsens estetic (v. *Antiliteratura*, VI).

CLASIC ŞI MODERN

I. Toate indiciile duc la concluzia că disputa *clasic-modern* constituie *cea mai veche* şi mai fundamentală *polemică* din întreaga istorie a ideilor literare. Termenii săi exprimă dialectica esenţială a vieţii şi creaţiei literare, animată de două tendinţe permanente, diametral opuse : spre conformism şi canonic (normă, universal şi permanent valabil, tradiţie, imitaţie), respectiv spre progres şi inovaţie (invenţie, originalitate, libertate, actualitate). Orice eroziune şi înfrîngere a normelor literare reprezintă, în esenţă, un triumf al „modernului" ; orice rezistenţă şi victorie a principiilor şi formelor stabile, conservatoare, defineşte succesul „clasicului". În ultimă analiză, controversa se desfăşoară între impulsul estetic „vechi" şi „nou", antagonism etern, ireductibil, universal, care, în cîmpul literaturii, depăşeşte net cunoscuta şi europeana *Querelle des anciens et des modernes*. De altfel, încă din secolul al XVIII-lea, s-a făcut observaţia (de către Voltaire şi alţii) că acest proces reface o situaţie eternă, actuală şi azi, ai cărei antecedenţi pot fi urmăriţi pînă în Antichitate.[1] Şi chiar mai înainte, în timp mitic, vîrsta de argint fiind incontestabil „modernă" faţă de vîrsta de aur... Specialiştii culturilor şi literaturilor orientale pot urmări întreaga problemă şi în sfera lor exotică de competenţă.

În această perspectivă, cîteva observaţii preliminare, esenţiale, se impun cu necesitate :

1. Relaţia de opoziţie *clasic-modern* reface, în plan teoretic-estetic, eterna confruntare dintre *nou* şi *vechi* : mo-

mentul „nou“ (modern) înlocuieşte în timp pe cel „vechi“ (clasic), în serie infinită. Din care cauză, polemica nu are o origine strict „istorică“. Volumul său imens, extinderea pe toate planurile existenţei duc la dilatarea enormă a noţiunilor şi a sensurilor implicate, la o mare confuzie şi ambiguitate a definiţiilor. Conflictul apare şi se confundă cu primele fenomene „noi“, recunoscute ca atare. De unde şi continua deplasare a reperelor şi barierelor „noutăţii“ şi „vechimii“, noţiuni relative, empirice, tranzitorii. Tot din acelaşi motiv, germenul instabilităţii, efemerului, apoi al caducităţii şi autonegării este inclus în esenţa ideii de modern.

2. Opoziţia *clasic-modern*, departe de a avea o specificitate pur literară, îmbrăţişează în mod necesar *întregul cîmp al valorilor* şi cauzalităţilor istorice. Orice fenomene noi în sfera socială, culturală, estetică etc. determină şi participă, într-un plan sau altul, la definirea şi desfăşurarea acestei dispute, în sensul „evenimenţial“ al cuvîntului.

3. Înainte de a constitui o controversă teoretică, antagonismul *clasic-modern* traduce o *situaţie spirituală obiectivă*. Structurile „clasice“ şi „moderne“ (baroce, romantice, de avangardă etc.) au o existenţă universală. Ele exprimă polarităţi fundamentale, alternative, categoriale, ale conştiinţei, cristalizate în reacţiuni şi formule-tip. De abia la acest stadiu conflictul capătă conştiinţă de sine şi conţinut teoretic. Schimbarea perspectivei istorico-literare, strict cronologice, în tipologie şi reducere la esenţă, modifică întreaga formulare a problemei.

4. Localizate în timp şi spaţiu, conceptele de *clasic* şi *modern* definesc *două constante ale conştiinţei estetice europene*, cu tendinţă de automatizare şi transformare în clişee critice *(topoi)*. Acest fapt devine deosebit de evident mai ales atunci cînd polemica *clasic-modern* începe să fie tradusă în termenii săi puri literari, tot mai limpezi şi categorici, în cadrul unui întreg proces istoric, pe deplin cristalizat în secolul al XVII-lea. Dar şi atunci opoziţia fundamentală rămîne tot cronologică : *anciens-modernes*. Substituirea definitivă a termenului „vechi“ *(ancien)*, noţiune istorică, prin „clasic“, noţiune estetică, tipologică, aparţine abia perioadei romantice.

5. Rezultat al unor *situaţii-tip*, categoriale, principiul *clasic şi modern* îşi găseşte justificarea într-o serie de argumente-tip, a căror valabilitate sau perimare urmează a fi sta-

bilită prin analize succesive. Unele argumente clasice vor fi inevitabil „moderne", unele argumente moderne — „clasice". Din care cauză, întreaga discuție pare în același timp actuală și depășită. În termeni mereu schimbați reapar, în fond, aceleași poziții, ușor de schematizat într-o serie de „modele" teoretice elementare.

Restrîngînd discuția exclusiv la domeniul literar, legitimitatea ideii *clasice* și *moderne* pare să se echilibreze prin argumente de valoare sensibil egală. Totul trebuie privit, de altfel, în cadrul unor relații reciproce : întreaga semnificație a ideii *clasic* rezultă cu maximă claritate numai în perspectivă „modernă", și invers. De unde înscrierea argumentelor oarecum în partidă dublă :

II. Redusă la elementele cele mai generale, pledoaria *proclasică* pleacă de la următoarele teze și puncte de sprijin :

1. Anterioară oricărei convingeri teoretice, opțiunea clasică exprimă, oricînd și oriunde, marea realitate a reacțiunii interioare, *afinitatea*, înclinarea temperamentală, „gustul" clasic, așa cum de altfel mărturisesc mulți dintre adepții „anticilor", Montesquieu [2] și alții. Unei anumite categorii de spirite (echilibrate, raționaliste, lucide, critice, cu vocația universalului etc.) clasicii „plac" mai mult decît modernii. În acest caz, judecata estetică traduce orientări spirituale și caracterologice bine definite. Argumentele invocate sînt, de fapt, doar „alibiuri" teoretice pentru orientări prealabile, inițiale, mai totdeauna definitive. Dovadă că puțini, foarte puțini clasici s-au convertit la modernism, s-au lăsat convinși de argumentele adversarilor, au abandonat pozițiile afirmate anterior etc. Polemica *clasic-modern* este, și din acest motiv, eternă și ireductibilă. Ea nu rezolvă nimic, nu poate fi arbitrată efectiv decît de posteritate, *a posteriori*, de critici și esteticieni care au și ei, la rîndul lor, alte gusturi, afinități, antipatii, idiosincrazii etc.

2. Primul și poate singurul argument fundamental, de nezdruncinat, în favoarea clasicilor, este *ereditatea arhetipică*, ascendența schemei imemoriale, arhaice, de substanță mitică. Asupra operei clasice apasă imensa autoritate și descendență specifică actului creator primordial, exemplar, *ne varietur*, opus „noutății" istoriei, care introduce în conștiința umanității o adevărată „falie", moment originar al tuturor „rupturilor", antagonismelor și polarizărilor spirituale ulterioare. Men-

talitatea clasic-arhetipică „neagă" istoria ; mentalitatea modern-istorică, dimpotrivă, o „afirmă". Prima refuză „noutatea", cultivă repetiția, revenirea, schema ; a doua, fenomenul ireversibil, ineditul, inovația sub orice formă. Cele dintîi abateri de la ritual și arhetip determină „prima" confruntare dintre clasic și modern, momentul genetic absolut al antagonismului *clasic-modern* și al tipologiei implicate. Un text din Platon unde se face elogiul artei imuabile, hieratice, egiptene, al prototipilor artistici expuși și sacralizați în temple și mai ales al interdicției „de a nu inova și nu imagina nimic care să nu fie conform tradiției ancestrale" *(Leg.,* XII, 958 e-959 a), reflectă tocmai această mentalitate, expresie a unei polemici „actuale" încă din secolul al V-lea și al IV-lea î.e.n. [3] Din aceeași epocă datează, poate, și primul ecou literar : o comedie *Cheiron,* atribuită lui Pherecrates, unde un personaj deplînge injuriile aduse Dreptății de către „noii poeți lirici". [4] Sancționarea imediată a insolenței „noutății" definește eternul reflex defensiv, profund conservator, al clasicului.

Fenomenul spiritual al „renașterii" și „restaurării" sub orice formă, marea nostalgie a „paradisului pierdut" valorifică, la diferite nivele și etape istorice, aceeași obsesie clasic-arhetipică. Renașterea constituie o mișcare de „regenerare" totală prin revenire la „izvoarele" antice. Un clasicizant, Chambray, combătînd pe „moderni", în secolul al XVII-lea, evocă — o dată mai mult — eficacitatea creatoare a principiilor primordiale : „Intenția mea nu este de a descoperi noutatea, dimpotrivă, aș dori, dacă ar fi posibil, *să mă reîntorc la izvorul categoriilor* (n.n.), de unde să sorb imagini și idei pure..." Faimosul mit al „vîrstei de aur" este redescoperit și proiectat în viitor, în spirit vizionar, „futurist" [5]. Convingerea clasică propagă ideea că nu există poet care să nu-și fi tras întreaga filozofie de la antici. [6] Secolul al XVIII-lea, Rousseau *(Emile,* L. Ch. III) și mulți alții, preferă pe antici, deoarece sînt mai aproape de „natură", puritatea originară, prototipul mitic al umanității ideale, „le bon sauvage".

Simptomatică între toate este, mai ales, continuitatea, dar și reafirmarea mitului „originar", în plină artă modernă, artă de „ruptură", profund antitradiționalistă pe atîtea laturi. Ea pare obsedată de viziuni aurorale, virginale, primitive, de cea mai imaculată inocență, de „model", „matrice", „fond originar" (Klee [7]), de „ingenuitate" și „sustragere din istorie" [8], pe alocuri,

uneori, de un adevărat neorousseauism primitiv, de reîntoarcere la arhaic și primitiv [9] (v. *Avangarda*, IV, 3). Teoriile lui Blaga despre „revolta fondului nelatin" și panism [10], în genere despre „categoriile abisale", ale lui Ion Barbu despre „helenismul neistoric", „păgînătate", „poezia[...] străveche a basmelor pădurii", *Increatul* cosmic, *id est* existențele embrionare, germenii, peisajele nubile, limburile" [11] refac, punct cu punct, etapele aceluiași itinerar spiritual regenerator prin regresiune.

3. Clasicul cultivă și se regăsește integral în *viziunea atemporală* și *eleată* a istoriei. Nimic nou sub soarele literaturii: „Ceea ce spun că este nou — observă clasicul Jodelle despre imitatorii Renașterii — a fost totdeauna vechi" [12]. Mitul „eternei reîntoarceri" își verifică, încă o dată, continuitatea și în epoca modernă. Reapare filozofia *Glossei* sub diferite forme: „Toate-s vechi și nouă toate". În literatură, aceleași situații, tipuri, conflicte. Pentru inteleotualul de adevărată educație clasică, literatura modernă reprezintă doar un episod, unul între altele. Toate „descoperirile" moderne au precursori, sînt anticipate într-o măsură oarecare. Ineditul și originalitatea absolută sînt iluzii. Istorismul clasic nu trece dincolo de ideea pendulării, ciclului, periodicității, ritmului etern. Evul Mediu exprimă transcendența, Renașterea — imanența, Epoca Modernă realizează sinteza (divin-uman, ideal-real, religie-rațiune), precum la hegelieni, la Francesco de Sanctis etc.

4. Stabilitatea și perenitatea clasică nu pot fi realizate decît în cadrul strict al *ordinii conservatoare*. Conformismul social și politic este condiția esențială a clasicismului estetic. Un argument tipic antimodern, invocat încă de Platon *(Leg., VII*, 797 d-e), este pericolul „schimbării" (prin extensiune: inovație, răsturnare, revoluție), negativ pentru întreaga ordine cosmică, vitală, morală. Inovațiile artistice, mai ales muzicale, atentează în mod direct împotriva constituției cetății *(Rep.*, IV, 424 c). În regimul solidarității și interdependenței funcțiilor sociale, orice perturbare distruge armonia întregului edificiu [13]. La Roma, opoziția lui Caton Cenzorul împotriva culturii și influenței grecești exprimă aceeași rezistență tradiționalistă. Gestul apare nu o dată în istoria culturii: „Dacă vrei ca o religie sau o republică să dăinuie — observă și Machiavelli — trebuie-s-o readuci adesea *verso il suo principio*" *(Discorsi...*, III, 1). Revenirea la arhetip, regenerarea și conservarea purității originare

se dovedesc, o dată mai mult, principii intim solidare. În 1624, se ajunge în Franţa la o adevărată legiferare dogmatică : Parlamentul din Paris interzice pur şi simplu „adoptarea şi profesarea oricăror principii îndreptate împotriva vechilor autori“ [14]. Marea admiraţie a lui Voltaire pentru antici nu este decît reflexul concepţiei „despotismului luminat“ : regim de ordine şi stabilitate, fără persecuţii şi războaie religioase [15].

Creştinismul însuşi respinge sau recuperează, după împrejurări, valorile clasice. În faza de ascensiune ele sînt „otrăvitoare“, îl subminează. În schimb, în faza de stabilizare ele îl consolidează, îi dau prestigiu. [16] Aceeaşi atitudine duplicitară, ambiguă, în perioada Contrareformei : luările de poziţie pro şi contra Antichităţii au, în esenţă, acelaşi scop : consolidarea şi propagarea catolicismului. Ceea ce diferă este doar interpretarea şi utilitatea imediată. [17] Homer însuşi va fi asimilat, în acelaşi spirit, de către M-me Dacier... patriarhilor biblici. [18]

5. Capul de serie, iniţiatorul, beneficiază de *prestigiul întîietăţii*, al vechimii, sinonim al valorii. Întreaga logică interioară a ideii de clasic (= antic, excelent, exemplar etc.) conduce la această identificare, în acelaşi timp necesară şi abuzivă. Anterioritatea implică ierarhia, bătrîneţea presupune în mod obligator calitatea. Acest mod de a gîndi, generalizat de Renaştere şi Clasicism, se transmite întregii epoci actuale, deloc subminată, în fond, de „contestarea“ avangardei. În latină *antiquus* nu înseamnă numai „vechi“, tradiţional“, ci şi „demn de laudă“, etimologie popularizată, devenită de la un timp de-a dreptul „populară“. Literatura modernă trebuie să sufere în bloc, din acest motiv, un adevărat *capitis diminutio*. Noutatea surprinde, derutează, nu o dată chiar sperie. În ritmul, ordinea şi uniformitatea universală apare un element de perturbare şi aberaţie. Psihologia deprinderii se vede sfidată. Sacralizată, vechimea devine de-a dreptul inexpugnabilă. Cartea veche se bucură şi azi, în popor, de un prestigiu incomparabil. Ea întruneşte valoarea adevărului revelat (exemplu tipic : cărţile populare, hagiografia etc.), circulaţiei istorice, rarităţii economice. Împotriva acestei triple valorizări, opera modernă se vede, nu o dată, dezarmată şi minimalizată.

6. Marea *circulaţie socială* şi istorică a scrierilor clasice apasă, cu toată greutatea, în acelaşi sens. Valorile admise, verificate, recunoscute în timp şi spaţiu, fac din oficiu autori-

tate în fața creațiilor noi, neratificate încă de succes și tradiție. Pînă și cea mai mediocră operă a trecutului exercită o anume atracție, de care nu se bucură — inițial — nici o lucrare modernă. Gloria clasicilor este, în bună parte, efectul perspectivei măritoare, deformante, cu substrat afectiv, a posterității. Raționamentul tipic, generalizat încă din secolul al XVII-lea, pleacă de la premisa „consimțămîntului universal", a verificării prin verdictul succesiv al generațiilor. Douăzeci de secole nu pot greși în serie, unul după altul. „Vechimea unui scriitor — scrie Boileau — nu este un titlu sigur de merit, dar vechea și constanta admirație de totdeauna pentru operele sale este o dovadă sigură, de nezdruncinat, că trebuie să o admirăm" *(Réflexions sur Longin,* VII). Argumentul revine mereu, cu precizarea — foarte importantă — a calificării : autoritate confirmată prin „consimțirea tuturor scriitorilor cultivați" [19], singurii creatori de opinie literară competentă. Ceea ce echivalează cu a spune că ratificarea reală, esențială, aparține criticii și istoriei literare a fiecărei epoci. Nu amatorilor empirici, nu cititorilor lipsiți de educație estetică.

7. Cînd clasicul este filozof consacrat, *prestigiul adevărului* indiscutabil, al dogmei, îi dublează autoritatea. Filozofia învestește valorile clasice teoretice cu întreg depozitul de gîndire și cunoaștere al umanității. Gloria lui Aristotel simbolizează această situație. Prestigiul său este atît de mare, încît antiaristotelismul scolastic trece drept erezie, eroare totală. La Oxford se plătea... 5 șilingi amendă pentru orice punct de divergență [20], detaliu de toată savoarea, mai elocvent decît un tom de documente. Lipsite de dialectica antică, operele moderne nu pot fi decît „confuze", fără „lumină". [21] Filozofii antici sînt „părinții științei" (eternul prestigiu al începutului !), „campionii studiilor", eroii „rațiunii infailibile", în fața cărora modernii fac figură „pitică", de „pigmei". Adunați și comparați totalitatea descoperirilor antice și moderne — adaugă Montesquieu — și veți vedea de partea cui este superioritatea. [22] Ne aflăm în fața unui fenomen de monopol spiritual absolut, de confiscare intolerantă a marilor certitudini. Rebeliunea împotriva acestei dogmatizări și constrîngeri definește esența critică a conștiinței moderne.

8. Adevărul își asociază, în același spirit antic, eficiența și *gloria binelui.* Clasicii pretind a avea de partea lor și

marile principii morale, suprema înțelepciune. Arta tradițională promovează virtutea ; cea modernă, dimpotrivă, „corupe". Încă la Platon se poate urmări o întreagă polemică ostilă pervertirii morale prin cultivarea iraționalismului estetic, seducției părților inferioare ale sufletului, a sensibilității. Motiv pentru a constrînge poeții să evoce „imaginea unei naturi într-adevăr bune", să-i împiedice să propage „natura rea, nedisciplinată..." (*Rep.*, III, 401 a-d). Proscrierea operelor licențioase este recomandată și de Aristotel (*Pol.*, II, 15, 1336 b). La acest program rigorist și puritan se adaogă, treptat, marele mit al *virtuții* antice — curaj, demnitate, onoare, cinste, spirit civic, abnegație, vitejie — întreținut de moraliști, istorici, biografi, prin fascinația personajului ilustru, om de caracter și de acțiune. Este stilul Plutarh, reactualizat de Renaștere (întreaga pledoarie a lui Machiavelli în favoarea marii *virtù* antice), Clasicism, Secolul luminilor, pînă la scenele de eroism republican ale Revoluției Franceze, cu tribuni drapați în Caton, Gracchus și Brutus. [23] Gravitatea, rigoarea, austeritatea, simplitatea, energia și grandoarea antică devin adevărate obiecte de cult la Montesquieu, la diferiți iluminiști. Prestigiul moral al Antichității se păstrează și azi mare, în spirit polemic, la Montherlant.

Morala clasică determină un întreg sistem educativ, care o consolidează, precum la Platon, în sens restrictiv-pedagogic. Din acest punct de vedere viziunea clasică este un produs eminamente „școlar", o problemă de educație : admirăm toată viața ceea ce am învățat să admirăm în tinerețe, autorii predați în „clase", respectiv clasicii. Între ordinea politico-socială, legislativă, morală și pedagogică există o strînsă interdependență. Cetatea antică este superioară statului modern tocmai prin uniformitatea și superioritatea sistemului său educativ, una din numeroasele nostalgii clasicizante iluministe, evidentă mai ales la Mably : *Entretiens de Phocion sur le rapport de la morale avec la politique...* (1763), Diderot și alții. Concepția educativă tradițională adoptă pînă azi, chiar dacă în termeni mereu schimbați, același etern principiu clasic, al realizării și regulii etice exemplare, transmise și impuse prin legiferare. Reformele care se succed schimbă conținutul, nu însă și norma interioară a „sistemului" didactic ca atare. Valoarea educativă a clasicilor se înscrie printre locurile comune cu cea mai vastă audiență.

9. Fenomene prin excelență originare, clasicii își trag seva din *vigoarea „începutului"*, a cărui vitalitate o exprimă. Sînt robuști, „virili", sănătoși, necorupți. Ceea ce-i unește este o anume solidaritate vitalistă, aproape biologică. Anticii sînt „plini", solizi", cum spune, înaintea lui Goethe, Montaigne (L. II, Ch. 10). Din această perspectivă, modernii par sleiți de puteri, devirilizați [24], „slabi", tot mai aproape de „decadență". Acest concept este încă o creație a mentalității clasice, predispusă la comparații negative cu *toate* realitățile prezente. Apar, în timp, o serie de „explicații" : mistice-religioase („decădere" prin corupția „vîrstei de aur", sau prin „păcat originar", teză de mare circulație în secolele XVI și XVII), naturiste (corupția și regresiunea inevitabilă a naturii care „îmbătrînește"), istorice (barbaria și distrugerea de către „goți" a literaturii clasice, calamitarea războaielor, teza Rabelais-Erasmus). [25] În cîmpul literaturii, ceea ce decide și compromite iremediabil este părăsirea idealului „perfecțiunii" clasice. Polemica antidecadentă constituie o formă tipică de reacțiune neoclasică, motivată de fenomenul negativ al imitației exterioare, eclectismului, epigonismului [26], părăsirii „regulilor fixe" și a „bunului-gust" [27], acuzații des aduse mai ales în secolul al XVIII-lea. (v. *Decadentismul*, V). Fenomenul continuă cu unele nuanțe pînă în epoca actuală, inclusiv în literatura noastră. Asimilat „decadentismului", simbolismul românesc suferă toate rigorile „neoclasice" ale lui Maiorescu, S. Mehedinți, Duiliu Zamfirescu : „Nimic nu este al viitorului dacă nu cuprinde sîmburele frumosului clasic" [28].

10. Față de acest necruțător tir de baraj, *argumentele propriu-zis estetice* sînt relativ puține, stereotipe, în netă minoritate. Cu cît străbați mai atent textele, cu atît îți dai mai bine seama că partida clasică este jucată și cîștigată într-o sferă predominant extraliterară. Cînd elementele specific literare încep să fie produse în mod sistematic, observi repede că demonstrația esențială a fost, de fapt, de mult făcută și primită. Concluziile decurg, toate, în mod logic, într-o desfășurare aproape silogistică.

Dacă notele clasice tradiționale (simplitate, măreție, naturalețe, gust) definesc idealul perfecțiunii, atunci — „fabulele noi — cum scrie și Malherbe — sînt lipsite de orice grație" [29]. Modernul ar fi deci inestetic ! În secolul al XVII-lea, el denumește în orice caz o formă de nonartă. Pentru La Bruyère, tot ce nu

constituie *le simple* şi *le naturel* intră în categoria „goticului" şi a „barbariei".[30] Clasicii n-au erori sau au „erori frumoase". Se înţelege de la sine că asimilată poeziei „naive", poezia clasică devine, un secol mai tîrziu (care descoperă creaţia „primitivă"), sinonimul „poeziei naturale", respectiv al *esenţei* poeziei, net opusă „poeziei artificiale" (Vauvenargues). De altfel, nici moravurile moderne nu sînt atît de „poetice" ca cele antice (A. Chénier), nici limba franceză nu are „noblețea, forţa, armonia limbii greceşti capabilă să exprime frumuseţile lui Homer" (M-me Dacier)[31].

În domeniul „gustului", aceeaşi intransigenţă. Un „eseu", precum *Des causes de la corruption du goût* (1714) de M-me Dacier, nu poate fi scris *decît* în această perspectivă, net antimodernă[32]. Întrucît sînt „canonici", „modele", clasicii — se ştie — impun norma frumosului şi a creaţiei, codificată într-un ansamblu de „reguli" infailibile. „Este gloria Franţei de a fi izbutit să supună regulilor toate Artele frumoase". De unde rezultă limpede că operele şi regulile „noi" nu pot înlătura, sub nici un motiv, pe cele vechi de mare autoritate şi eficacitate estetică. Refuzul izvorului antic de inspiraţie duce în mod sigur la sterilitate estetică, sau la o formulă pur convenţională de corectitudine. Principiul libertăţii şi al noutăţii creaţiei nu cunoaşte nici o audienţă. Dimpotrivă, norma imitaţiei antic-ideale se bucură de consacrare oficială. Sub impulsul lui Lebrun, Academia regală de pictură şi sculptură decide că „trebuie să se lucreze după modelul antic, nu după cel modern" *(à l'antique et non à la moderne)*[33]. A accepta „patronajul" lui Homer, al „prinţilor literaturii", constituie nu numai un titlu de mîndrie, dar şi o condiţie a succesului estetic. „Poezia franceză a secolului al XVII-lea — afirmă M-me Dacier, pe deplin consecventă cu ea însăşi — n-a putut egala pe cei vechi decît învăţînd la şcoala lor."[34]

Toţi clasicizanţii şi arhaizanţii din toate epocile nu gîndesc altfel. Spiritul clasic generează încă din Antichitate fenomene periodice de *antiquarism*, ostile modernizării literaturii. Oricît de exagerată ar părea o astfel de raportare, între arta saită egipteană, curentele arhaizante ateniene (active încă din secolul al IV-lea î.e.n., latine, predominante în secolul al II-lea e.n.), apoi Pleiada şi alte orientări ale Renaşterii, clasicismul şi mai ales neoclasicismul european, există evidente afinităţi structurale,

fundamental antimoderne. Reacțiunile, din perspectiva istoriei ideilor literare, vor fi în mod necesar mereu aceleași: modernii sînt „urîți" (de *odierni bruti* vorbește și Dante, *Ep.*, XI, 18), disprețuiți, contestați. Una din obiecțiile cele mai grave pe care Goethe le aduce artei moderne este faptul că nu are „motive" [35] (idei, teme proprii), preluate prin insuficiență de la predecesorii clasici. Deci lipsă de invenție, originalitate etc.

III. *Elogiul ideii de modern* este efectul unei răsturnări de perspectivă. Prin delimitări tot mai radicale, pe primul-plan al atenției trec noi aspecte și realități, ignorate sau negate de spiritul și ierarhiile clasice. Întreg acest mecanism polemic recunoaște, o dată mai mult, caracterul primordial al fenomenului clasic. Clasicul este termenul prim ; modernul, momentul secund. Clasicul fixează reperul stabil ; modernul se constituie numai în funcție de acest reper. Deplasarea de la clasic la modern nu este posibilă decît prin această antiteză, care echivalează, prin însăși negația sa, cu omagiul adus anteriorității, factorului originar. „Vechimea" are prestigiu tocmai datorită faptului că nu poate fi *decît* contrazisă, contestată, anulată. De unde rezultă că definiția cea mai elementară și mai generală a modernului nu poate fi decît negația clasicului. Modern = anticlasic.

Disocierea, produsul spiritului, analizelor și tipologiei romantice (v. *Modern*, vol. II), cristalizează de fapt o întreagă devenire istorică, începută încă din Antichitate. Trebuie subliniat că spiritul și conținutul pledoariei *pro-moderne* reface, în sens invers, întreaga desfășurare a demonstrației *pro-clasice* : argumentele extraliterare depășesc în număr, frecvență și greutate, pe toate celelalte. Genealogia ideii de modern indică, precum în cazul clasicului, o ascendență predominant neestetică, produsul unui număr de cauze și condiții convergente :

1. *Conflictul de generație*, ultima — cea tînără — inevitabil „modernă", fixează la un nivel elementar, dar esențial, cadrul imediat al confruntării. Conflictul poate fi surprins încă în literatura latină, cînd Horațiu (*Ep.*, II, 1, v. 76—89), vorbind în numele poeților epocii lui August (adevărat „șef de generație" !), se plînge că publicul este înclinat să nu stimeze decît pe scriitorii antici, în ciuda valorii evidente a celor actuali. Texte, în același sens, în defavoarea scriitorilor vechi nu inferiori celor actuali pot fi întîlnite și la : Ovidiu (*Tristia*, IV, III, 55), Mar-

tial (V, 10), Velleius Paterculus (II, 9) etc. Aceeaşi reacţiune la pictorii Renaşterii, în general la scriitorii „ultimei generaţii" ai fiecărei epoci. În perioada *Querelle*-i, conceptul de „generaţie" apare, de altfel, pe primul-plan : „Toată speranţa noastră — declară La Motte — stă într-o nouă generaţie, într-o generaţie care nu s-a supus încă autorităţilor..." [36] Problema însăşi a „generaţiei" [37], reactualizată periodic (foarte la modă şi în cultura română, mai ales în deceniul al treilea al veacului nostru), trădează o mentalitate „modernă", declarat polemică. [38] Scriitorii tineri fac din instinct „front" comun, resimţind apăsarea generaţiilor mature, consolidate, consacrate, care au ocupat sau acaparat toate poziţiile, ca o frustrare. Nu s-ar putea spune că ar fi vorba, în toate împrejurările, de o exagerare. De multe ori „blocarea" de către „bătrîni" a situaţiilor-cheie (academice, universitare, editoriale, redacţionale etc.) constituie o tristă şi evidentă realitate. În astfel de cazuri, reacţiunea de nemulţumire devine perfect legitimă.

2. Psihologia *concurenţei* şi *promoţiei sociale* adaugă acestui antagonism şi argumentelor invocate coeficientul — adesea determinant — al pasiunii, orgoliului, amorului-propriu de creator, nu o dată şi al egocentrismului, atît de tipic polemicii anticlasice. Se înfruntă nu numai două concepţii, ci în primul rînd două vîrste psihologice şi, în acelaşi timp, două categorii precise de interese diametral opuse. De multe ori, îndărătul diatribelor antimoderne există tendinţa, ascunsă sau manifestă, de critică acerbă a contemporanilor, de eliminare a concurenţilor declaraţi sau virtuali, de scoborîre — din diferite motive, inclusiv din invidie — a creatorilor epocii prezente.

Exaltarea scriitorilor defuncţi constituie în orice epocă o formă de eliminare şi de anulare a celor în viaţă, şi Benvenuto Cellini reţine împrejurarea, în autobiografia sa (cap. XXXVII), că la curtea lui Francisc I artiştii moderni elogiază excesiv pe clasici din raţiuni de pură concurenţă. Fenomenul a fost observat şi în plină *Querelle*, de Diderot în secolul al XVIII-lea, de alţii : „Moderni invidioşi pe contemporanii voştri, pînă cînd vă veţi înverşuna să-i negaţi cu veşnicele voastre comparaţii cu anticii ?" [39] *Quousque tandem...?* Se ajunge în felul acesta la situaţia paradoxală a scriitorului modern devenit aliat şi propagandist obiectiv al... clasicului. Reputaţiile stabilite stînjenesc ; negarea lor face parte din ritualul de totdeauna al vieţii

literare. Apologia modernă este adesea revanșa succesului care întîrzie, a căderii, nu o dată chiar a ratării. Este un fapt că, în secolul al XVII-lea — perioadă-test a controversei *antici-moderni* —, marii scriitori se pronunță pentru antici, în timp ce scriitorii minori, sprijiniți de gustul public, totdeauna sincronic, contemporan, devin partizanii modernilor. Mișcare de opinie, repetată mereu, de o logică desăvîrșită.

Fenomenul geloziei se verifică pe scară largă și azi. Mult timp poeții noștri moderni au fost contestați prin comparații voit strivitoare cu Eminescu, apoi cu Arghezi. În critică, Maiorescu, Lovinescu, Călinescu, Vianu etc. au fost sau ar fi de nedepășit etc. Prejudecata este întreținută în special de unii jurnaliști și foiletoniști literari, care nu pot suporta apariția sintezelor, construcțiilor, operelor fundamentale, noilor forme de critică etc., de natură să reierarhizeze, pe baze reale, necontrafăcute prin relații și reclamă reciprocă, sfera criticii actuale. În genere, ori de cîte ori, dintr-un motiv sau altul, are loc o competiție, o polemică, o răsturnare a valorilor de simplă circulație, pentru a nu mai vorbi de procesul prezentului, de criticarea viciilor epocii, comparația tinde să lucreze automat în favoarea operelor clasate, consacrate și în defavoarea celor noi, actuale, încă neintrate în conștiința publică.

Alte reacțiuni, chiar dacă la fel de subiective, au totuși o explicație superioară. Mulți clasici sînt sincer indignați de negativismul și aroganța adversarilor. Un umanist ca H. Estienne, care scrie o *Apologie d'Hérodote* (1566), nu poate fi decît indignat cînd constată că Antichitatea este „călcată în picioare", că modernii se autoelogiază pînă la „superstiție". Boileau, în polemică cu Charles Perrault, se arată iritat în gradul cel mai înalt nu atît de conținutul argumentelor adverse, cît de „maniera superioară și disprețuitoare" adoptată de oponentul său față de „antici", lipsită de „stimă și de respect" [40], boală veche.

Unele argumente au o valoare obiectivă : a înlocui un dogmatism prin altul înseamnă a perpetua aceeași eroare, motiv pentru care Malherbe atacă pe „acești noi rabini eretici în poezie". Pe de altă parte, și poeții antici au lăudat trecutul, depreciind prezentul. Tipul de *laudatores temporis acti* este deci etern. [41] Goana după succesul facil, cultivarea carierismului, fenomen tipic „modern", continuă de secole [42] să vicieze viața literară. Unele aspecte furibunde, detestabile, lipsite de orice

scrupule, dau și azi puternice argumente antimoderne... Nu trebuie uitat nici faptul, la fel de verificat, că deprecierea celebrităților clasice urmărește adesea lansarea scriitorilor mediocri prin subminarea gloriilor care umbresc. Formă de concurență postumă neloală, din cele mai curente. Boileau nu omite să i-o amintească lui Perrault... [43]

În timp ce conștiința clasică iese întărită din toate aceste motive printr-un evident complex de superioritate, spiritul modern pierde adesea partida datorită complexului contrar de inferioritate, pe care clasicii vin să-l întrețină în toate împrejurările. Lucrează, în același timp, în defavoarea „modernilor", și un anumit complex de cultură, ce face pe Petrarca, la începuturile Renașterii, să îndrăznească numai cu mari precauțiuni să strecoare mici obiecții lui Virgiliu : „Eu, nou venit, om obscur, să acuz pe Virgiliu de ignoranță..." [44] Pentru cei mai mulți, erezie totală !

În fața acestei situații tactica modernilor se dovedește dublă. Cea dintîi se traduce printr-o serie întreagă de disculpări și răsturnări ale acuzațiilor [45], de contraatacuri și ridiculizări ale conformismului. Mistificația lui Michelangelo are și o valoare simbolică : el sculptează un Cupidon, îl îngroapă, face să fie descoperit și admirat ca statuie antică. Are însă grijă să rupă un braț al sculpturii, cu care-și dovedește în cele din urmă paternitatea. Anecdota este des citată în perioada faimoasei *Querelle* [46], cînd Charles Perrault pune în discuție tocmai justețea acestui principiu, al priorității calitative pe bază de simplă cronologie și anticipare întîmplătoare.

A doua metodă, și mai eficace, constă în cultivarea și seducerea factorilor sociali care consacră și promovează. Este vorba, pe scurt, de obținerea protecției sferelor conducătoare, deținătoare ale puterii politice, prin procedee uneori destul de joase. În Quattrocento, umaniștii florentini exaltă mîndria locală și compară dezvoltarea cetății lor cu a vechii Rome. [47] Stilul panegiric, tehnica elogiului poetic implică celebrarea obligatorie a protectorilor, în genere șefi de state și guverne, regi, împărați. Însăși faimoasa *Querelle* n-are, ca punct imediat de plecare, decît actul public de lingușire al unui curtean : Charles Perrault exaltă *Le Siècle de Louis le Grand* (1687) și, odată cu el, pe scriitorii „Regelui Soare". Suveranul nu poate fi decît încîntat că literatura pe care o patronează depășește tot ce s-a

scris pînă la el... Orice supralicitare a gustului, valorilor, ideilor contemporane are ca substrat sancţiunea premială, obţinerea notorietăţii imediate, luarea cu asalt a ierarhiilor dominante sau oficiale. Competiţia „modernă" implică totdeauna un act de selecţie succesuală.

3. Pe o treaptă mai înaltă, dar în aceeaşi sferă a promoţiei sociale, este invocarea pînă la saturaţie a „noului gust" (v. *Actualitatea*, II), ai cărui exponenţi modernii se proclamă. Se produce în felul acesta una dintre cele mai mari disocieri de valori din istoria ideilor estetice, exprimată printr-o dublă polemică : împotriva anchilozării şi universalităţii „gustului" (v. *Gustul*, XI), înţeles ca sinteză de norme literare, grefate pe o sensibilitate disciplinată. Clasicilor, care postulează utopia gustului etern, imuabil, li se răspunde că schimbarea gustului nu înseamnă şi decăderea sa. Există „un nouveau goût", superior celui vechi, „che piace oggidi al secol vivente", cum spune şi G. B. Marino [48]. Fenomen direct, universal, tradus prin reacţiuni de plăcere imediată, superioară şi anterioară oricărei teorii clasice. Este ceea ce Fontenelle exprimă foarte exact, în consens cu spiritul secolului : „citim pe antici din datorie, pe moderni din plăcere" [49]. Subiectivizarea prin actualizarea lecturii constituie o atitudine funciar modernă, căreia Stendhal îi va da o definiţie celebră : „Romanticismul" este „arta de a oferi popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor şi credinţelor lor, sînt susceptibile a le produce cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă, le oferă o literatură, care producea cea mai mare plăcere posibilă străbunicilor lor" (*Racine et Shakespeare*, 1823). Satisfacţie intensă de o parte, cruntă plictiseală de alta. Existenţa gustului modern defineşte o stare de fapt, o notă psihologică esenţială, o „estetică" şi o formulă a succesului de public.

4. Modernii recunosc şi se supun fenomenului *modei*, a cărei valoare o descoperă şi o propagă. Spiritul modern lansează moda „modei", o cultivă, îşi face un merit din acceptarea şi promovarea conformismului literar : „Există o modă a cărţilor, precum pentru evantaie, mănuşi, panglici şi alte articole de mercerie" [50]. Resortul interior este eterna psihologie a succesului, a cărui bază se lărgeşte la întreaga sferă a relaţiilor mondene. Simbolul noului gust devin „curtea" şi „salonul", centrele modernismului „clasic", fapt observat de mulţi contemporani.

Se vorbește în mod curent de „legile poeziei moderne care domnesc la curte", de „legile prețioaselor" ce constau din observarea exactă a modelor", de „respectul obligator al noutății" [51]. Abaterile inconformiste dovedesc lipsă de „gust". În schimb, modernul intervine și „modernizează" clasicismul prin totalitatea „legilor" și „regulilor" sale. Noțiunea de „actualitate", modă și *bienséance* se confundă. Pentru „modernii" secolului al XVII-lea, criteriul esențial al literaturii devine acceptarea deschisă a „gustului universal al lumii" (G. B. Marino). Este una din contribuțiile spiritului modern la obiectivarea creației și recepției literare.

5. Și mai importantă este apariția și afirmarea conștiinței istorice, determinată de întreaga integrare în „actualitate" a modernului. Într-o simplă replică a unei comedii de Molière : „Cei vechi sînt cei vechi și noi sîntem oameni de azi" (*Le Malade imaginaire*, II, 6) se ascunde o precisă și exactă viziune istorică a vieții : respectul realităților imediate, evidente, acceptarea condițiilor de timp, loc, moravuri, idei etc., sincronice momentului istoric dat. Concluziile de ordin estetic, foarte restrictive, sînt duble : imposibilitatea transplantării într-un secol sau altul, a unei literaturi formate într-o altă epocă (negarea obiectivă a principiului imitației clasice) și recunoașterea imperativului actualității, concepută ca o fatalitate istorică : „Se pare — observă Segrais — că există o incompatibilitate între a scrie pentru acest secol și pentru cele ce vor veni" [52]. Întreaga teorie a *actualității* literare se află formulată în esență, încă de pe acum, și cu maximă claritate. Ideea de posteritate și permanență (atît de profund clasică !) este anulată dintr-un condei. Ideologia iluministă dezvoltă în adîncime analiza condițiilor istorico-sociale. Este adusă în discuție o sferă largă de cauzalități (sisteme politice, legislative, educative, religioase, moravuri etc.), centrate în jurul conceptelor de „geniul secolului" și „mediu", descoperiri neîndoielnic „moderne". Ideea de „evoluție" — definită prin noțiunea de „revoluție" — începe să joace și ea un rol tot mai important. „Perfecțiunea" literară și științifică este legată în mod direct de „mediul" favorabil sau nefavorabil, de „epocile" de „strălucire" sau „barbarie", precum la Voltaire, care — malițios ca totdeauna — nu exclude nici contribuția pozitivă a „hazardului". Cadrul monden al dezbaterii constituie el însuși un document de epocă : *Les Anciens*

et les modernes ou la toilette de Madame de Pompadour (1761) [53]. Genii au existat în orice epocă, dar ele nu se pot dezvolta decît în „epocile cultivate și civilizate" [54]. Acest determinism și relativism istoric introduce și o nouă dimensiune a frumosului : idealitatea estetică, eternă, absolută începe să facă loc frumosului contingent, imediat, relativizat în timp și spațiu. Planurile nu se anulează reciproc, dar nici nu se confundă. Și din acest motiv, Gherea — dintre criticii români — este primul nostru mare „modern". El recunoaște existența „frumuseții artistice nemuritoare". „Dar cît de puțini sînt cei care o înțeleg !" [55]

6. Reținatenția și consecințele de ordin practic, din cultivarea și propagarea cărora modernii își fac un nou titlu de glorie. Timpurile moderne depășesc în civilizație pe cele antice, respinse în bloc ca „barbare". Modernii descoperă și apreciază într-un grad înalt utilitatea socială a „moravurilor" evoluate, educate. Ei introduc ideea de „cod al bunelor maniere". Încă din Renaștere se naște convingerea că noile moravuri, *moderna usanza* sînt pline de avantaje și binefaceri sociale, idee subliniată de Giovanni Della Casa, în celebrul său tratat de educație *Il Galateo* (1559) [56]. Cît privește noua cultură, ea corespunde întru totul necesităților și idealurilor societății moderne, în cadrul căreia noile descoperiri, invenții și perfecționări tehnice, devenite „familiare", încep să treacă tot mai neobservate. [57] Progresul devine, cu alte cuvinte, un fenomen de masă, generalizat, un dat sociologic obiectiv.

Poziția, tipic iluministă, surîde tuturor reformatorilor și spiritelor progresiste, inclusiv românești, adversare ale „clasicităților" din rațiuni pur pragmatice. Meditînd la *Prefacerile învățăturilor din Moldova*, Ion Ionescu de la Brad apreciază că umanitățile greco-latine ar fi „netrebnice societăților ce caută a se pune pe calea propășirii" [58]. Adversar al studiilor clasice, din perspectiva *Instrucțiunii profesionale*, se dovedește și economistul D. P. Marțian, bine orientat în „vechea ceartă a vechilor și modernilor" [59]. În schimb, Titu Maiorescu se va situa pe o poziție opusă *(Pentru ce limba latină este chiar în privința educației morale studiul fundamental în Gimnaziu*, 1863). [60]

7. In același timp, conștiința istorică se „naționalizează". *Noul gust* devine *național* (azi am spune „specific"), la antipodul gustului clasic : universal, supratemporal, supraspa-

țial. Recunoașterea existenței „geniului", respectiv a „gustului" național, consecutivă întregii polemici anticlasice, reprezintă una din cele mai fecunde idei moderne. Se conturează, începînd din Renaștere, un adevărat complex al demnității și superiorității literare naționale, tradus prin : „paralele", „comparații" (toate în favoarea literaturilor naționale moderne), revendicări sistematice de forme specifice („vraies françaises", cultivate de „bons ésprits français"), apariții de mituri naționale (originea locală, franceză, a lui Hector, descendent din... Francus, a limbii latine derivată din cea... franceză, logica Școlii ardelene etc.).[61] Se mai descoperă că „gustul națiunilor este diferit", supus circumstanțelor istorice și geografice și, ceea ce este cel mai important, „spiritului națiunii noastre". Un autor își prezintă personajul grec astfel : „Al meu Aristandre este un francez modern. Vorbesc celor care sînt ca el..."[62] Comparațiile se extind asupra tuturor literaturilor moderne. Ceea ce duce la concluzia, în curînd definitivă, că *Poetica* lui Aristotel constituie o lucrare excelentă ; totuși „nimic nu este atît de perfect ca să reglementeze toate națiunile și toate secolele" (Saint-Evremond). Alții sînt și mai categorici : „Starea actuală a moravurilor națiunii noastre ia în rîs principiul autorității" (Dr. Johnson[63]). Contribuția „climatului" — cauză, după împrejurări, de superioritate sau inferioritate literară — lucrează în același sens. Modernii sînt, de fapt, adevărații descoperitori ai determinismului geografic.[64] Eliberat de uniformitatea și universalitatea clasică, spiritul modern se diversifică prin localizări specifice : „nord", „sud", „gotic", „scandinav" etc. Vocația sa este tradiționalistă, folclorică. Romantismul continuă și dezvoltă un întreg fir ideologic. Din acest punct de vedere, programul *Daciei literare* (1840) are, în esență, o orientare modernă.

8. Spiritul modern consacră, în sfîrșit, *superioritatea* mijloacelor de expresie, respectiv a *limbilor moderne*, față de limbile clasice. Se știe, de altfel, că una din cauzele polemicii în secolul al XVII-lea a constat și în dificultatea de a stabili limba în care să fie redactate inscripțiile monumentelor publice. Semnalul scepticismului pentru limbile moarte trebuie căutat tot în Renaștere, chiar dacă în forme fugitive, lipsite încă de audiență. Totuși, de pe atunci se observă că fiecare limbă are perfecția (L. Bruni) și superioritatea sa (H. Estienne,

Du Bellay). Modernii proclamă și reabilitează, din plin, excelența limbii franceze față de latină (apar numeroase „elogii"), a limbii italiene, „toscane", față de greacă și latină etc. [65] Dintre toate controversele, aceasta are urmările literare cele mai directe și mai profunde. Ceea ce este în joc nu privește nici „egalitatea", nici „superioritatea" limbilor moderne, ci pur și simplu recunoașterea posibilității și capacității expresiei literare directe, vii și originale. Sub aparențe savante, ceea ce modernii dezbat este, de fapt, posibilitatea existenței literaturii, a comunicării literare imediate.

9. Multe din studiile istorice consacrate conceptului de modern văd în ideea de *progres* principalul său izvor ideologic. În realitate, „legea" progresului oferă concepției moderne doar argumentul teoretic esențial. Ascendența ideii și controversei „moderne", cum s-a putut observa, este mult mai bogată. Totuși, nu este greșit a defini teoria progresului drept o adevărată axă și idee-forță a principiului „modern", concluzia, tot mai limpede formulată, a totalității aspirațiilor și rezultatelor obținute prin permanenta înnoire și înaintare a umanității. Conceptul, cu rădăcini antice, urcă pînă la ideea de perfecțiune, definită ca impuls al evoluției și depășirii calitative (Cicero, *Rep.*, I, 2). În perioada *Querelle*-i, în special prin Charles Perrault, în ale sale *Parallèles des anciens et des modernes* (II, dial. III), se ajunge la un început de adevărată sistematizare. Ceea ce epoca scoate în lumină este, mai ales, un tablou al cauzelor. În parte, ele sînt cele enumerate, grupate la categoria „timp" (cauzalitate social-istorică a progresului). Ce se numește „progres" rămîne totuși o noțiune destul de obscură. La acest nivel al analizei, definiția poate fi aproximată astfel :

a) Punctul de plecare constă într-o imensă tautologie : timpul perfecționează prin el însuși, perfecțiunea este efectul natural al progresului istoric ; se numește „progres" ceea ce vine *după*, care se poate „îmbogăți" prin totalitatea achizițiilor anterioare ; creațiile posterioare sînt superioare celor anterioare ; progresul este un fenomen natural de „creștere" : la început „slabă" și „imperfectă", apoi „coaptă, desăvîrșită și încheiată" (evoluționism existent încă la Montaigne, L. II, Ch. 26) ; progresul este efectul unei *acumulări*, sporită în mod necesar, zi de zi, în știință, cunoaștere etc. ; progres mai înseamnă *adaos*, creșterea și depozitarea determină „dezvol-

tarea și înfrumusețarea", moștenirea se cere fructificată, pentru a face mai bine, „toujours plus oultre" (A. Parré); progresul este produsul *colaborării* între generații; imaginea frecventă este a lunetei sau a „piticilor", care văd mai bine și mai departe suiți pe umerii „uriașilor"; pentru a face pași înainte, dobîndirea cunoștințelor trecutului reprezintă o condiție esențială; astfel definit, progresul devine echivalentul *continuității*: adevărul se descoperă prin colaborarea secolelor și solidaritatea eforturilor umane (Montaigne, L. II, Ch. 12), pentru a ști cum și ce trebuie continuat, „știința" anterioară nu poate fi ocolită (Descartes, *Reg.*, III); continuitatea perfecționează și perfecționarea continuă (din nou tautologia inițială!); progresul este *constant, infinit, inepuizabil* (teza apare mult înaintea lui Condorcet), în permanentă și continuă ascensiune. Toate aceste definiții și argumente duc la concluzia că spiritul modern, obiectivat sau nu în opere, este efectul natural al progresului.[66]

b) Un prim argument „progresist" este scos din contemplarea forțelor naturii, inepuizabilă, totdeauna aceeași. Arborii cresc la fel de mari în Antichitate și în epoca modernă. Motiv să-și revendice o capacitate creatoare cel puțin egală, idee de bază la Fontenelle, în *Digression sur les anciens et les modernes* (1688)[67]. Avem de a face, de fapt, cu un adevărat *topos* al literaturii europene, întrucît aceeași imagine (erudiția a demonstrat-o)[68] se regăsește încă la Pliniu (*Ep.*, VI, 21, 1), apoi la Du Bellay: „Natura n-a devenit dintr-o dată sterilă, ca să nu producă și în epoca noastră Platoni și Aristoți".

c) Filozofia ciclică a istoriei duce la aceleași concluzii: după o perioadă de decadență urmează în mod inevitabil o fază de ascendență. Degenerării trecătoare îi succede progresul. Ritmul celor patru ere traduce în limbaj mitic aceeași convingere care, începînd din Renaștere, se sistematizează într-o adevărată teorie de tip *corsi* și *ricorsi*: corupția și sfîrșitul unei stări constituie începutul „generației" perioadei următoare. Du Bellay face și această observație, destul de curentă, de altfel, printre umaniști. Raționamentul tip este următorul: dacă Platon afirmă că grecii depășesc pe barbari, de ce „modernii" care vin după greci n-ar fi superiori acestora din urmă? Expresia însăși de „progres circular" („naștere", „creștere", „înflorire", „cădere") aparține acestei sfere de idei (G. Hakewill, 1627).[69]

d) O variantă a viziunii istorice în sinusoidă constă din înlocuirea ciclului istoric prin cel calendaristic sau biologic. În locul „erelor" apar „anotimpurile" (primăvară, vară, toamnă) şi „vîrstele", în aceeaşi succesiune : tinereţe, maturitate, bătrîneţe. În timp ce anticii sînt „copiii" umanităţii, modernii sînt produsul maturităţii şi chiar al bătrîneţii. În felul acesta, modernii pot fi socotiţi adevăraţi „antici", *id est* „bătrînii", prin trecerea vîrstei, respectiv a duratei istorice. Argumentul, care apare încă în Evul Mediu, prin raportare la ultima fază a imperiului roman (adevărat loc comun), este îmbrăţişat deopotrivă de filozofi (Bacon, Pascal, Malebranche) şi literaţi (Saint-Sorlin, La Mothe Le Vayer, abatele Terrasson). El ţine, în fond, de esenţa bunului-simţ, a observaţiei elementare, aplicată deopotrivă evoluţiei literaturii şi limbii.[70]

10. Critica şi istoria ideilor literare sînt interesate în mod esenţial de *direcţiile progresului intelectual*, domeniu în care noile orientări produc o serie de modificări structurale, în adîncime :

a) În ordinea *cunoaşterii*, principiul progresului determină şi scoate în evidenţă, cu tot mai mare tenacitate, sporirea masei cunoştinţelor, argument cantitativ de mare prestigiu, pus în valoare încă de Bacon *(N. O.*, I, 84), reluat mereu de-a lungul întregii *Querelle.*[71] Progresul implică acumulare de noi teorii, observaţii şi adevăruri ştiinţifice, înscrise ascendent, pe o curbă parabolică. Două mii de ani de istorie produc în mod inevitabil tot mai multă „lumină" (Malebranche, *La Recherche de la vérité*, II, 2, Ch. III). Modernii ştiu mai mult, văd mai adînc şi mai departe. Suiţi pe umerii clasicilor, ei au un cîmp de observaţie mai întins. Cunoaşterea se lărgeşte şi se diversifică. Apar mereu noi domenii de investigaţie. Toate aceste rezultate sînt obţinute prin efort şi studiu, prin dezvoltarea educaţiei şi ştiinţei, al căror progres se confundă, pentru cele mai evoluate conştiinţe ale epocii, cu însăşi definiţia epocii moderne. Apar tot mai numeroase pledoarii în favoarea progresului ştiinţific, textul cel mai reprezentativ — prin concizie, sinteză, argumentare strînsă — fiind, după opinia noastră, *Préface pour le Traité du vide* al lui Pascal (1647). Însăşi ideea de „progres" constituie, în sine, un mare progres intelectual şi Pierre Bayle atrage atenţia asupra acestui fapt capital.[72] Conceptele de „sinteză" şi de „sistem" vin să i

se adaoge. Într-adevăr, fără aceste idei-propulsoare, în ciuda condițiilor tot mai favorabile și a acumulării fără precedent de date științifice, nici o concluzie esențială n-ar putea fi trasă. Conceptul de progres are deci meritul determinării, sintetizării și esențializării întregului proces de cunoaștere.

b) În sfera literelor, modernii sînt, fără îndoială, autorii teoriei *progresului literar*, destinată unei mari cariere (v. *Progresul literar*, vol. II), cu jaloanele esențiale puse de pe acum. Un prim argument decurge din filozofia ciclică a istoriei, care include în mod necesar și o linie literară ascendentă. Despre „avansarea literelor" se vorbește, în acest spirit, încă din secolul al XVI-lea, de un obscur traducător al lui Platon (*Le Sympose*, 1559) și Aristotel, Louis Le Roy, sistematizat într-un „eseu", *De la vicissitude ou variété des choses* (1575).[73] Al doilea argument, cel mai generalizat, aplică literaturii aceeași logică a acumulărilor calitative. Sedimentările culturii literare vin să determine, după o logică proprie, noi și tot mai variate izvoare și teme de inspirație. Sfera „literarului" crește considerabil. Experiența estetică a scriitorilor sporește prin asimilarea extensivă a întregii literaturi vechi și moderne. Ideea, schițată încă de Perrault, devine treptat o adevărată metodă. Față de „clasici", scriitorii moderni fac un important pas înainte, aduc un plus de subtilitate, analiză și frumusețe.

Noile convingeri literare îmbogățesc teoria progresului cu o nuanță nouă, formulată tocmai în scopul ilustrării acestor realități, nu o dată controversate : în timp ce în științe ritmul progresului se dovedește lent, în domeniul artelor el este subit și irepetabil. Altfel spus, modernii pot atinge și depăși, fără etape intermediare, autorii clasici. Scriitorii pot fi perfecți dintr-o dată, dincolo de orice stagii și cronologie. Ceea ce duce la încheierea că operele moderne n-au nevoie de evoluție ca să concureze capodoperele clasice. Este de ajuns să apară o nouă personalitate ca literatura să adopte un alt curs. Du Bos, Marmontel, englezul Wotton etc. profesează astfel de idei, al căror sens este recuperarea și anularea dintr-o simplă trăsătură a decalajului istoric, producător de prestigiu în alb. Mai mult : progresul literar este inepuizabil, infinit (Turgot).[74] Teză exactă în măsura în care orice creație originală, irepetabilă, constituie un „progres" față de toate celelalte creații, la fel de originale și irepetabile.

Notabil este și faptul că orice paralelism mecanic între progresul științific și literar este respins de aceiași teoreticieni ai spiritului modern, care nu cad în eroarea simplificărilor abuzive. Nici ritmul, nici „cantitatea", nici direcția progresului nu sînt aceleași : ilimitat și transmisibil în științe, el se dovedește nu rareori limitat și netransmisibil în arte. Produsele imaginației, fiind individuale, devin *ipso facto* necomunicabile. Talentul, gustul nu pot fi produse de contaminație. Nimic nu se opune ca ideile să înregistreze un „progres constant", dar „gustul" este adesea „susceptibil de alterări și decadență". La Fontenelle, Marmontel, Marivaux, astfel de observații sînt destul de curente și, în esență, exacte. Perspectiva și luciditatea istorică a secolului al XVIII-lea își spun, încă o dată, cuvîntul. Voltaire recunoaște realitatea progresului literar, dar nu crede în existența „legilor eterne" ale progresului literar. Adevărata rezistență vine însă din partea „sufletelor sensibile" (Vauvenargues și alții), care evoluează pe traiectorii proprii. Logica „sufletului" este net distinctă de a „spiritului". Fiecare entitate se dezvoltă separat, în direcții diametral opuse.[75]

11. Metodele esențiale ale progresului intelectual modern sînt *rațiunea* și *experiența*, ale căror definiții și interpretări primesc accente radicale, tot mai incisive. Noutatea constituie prin ea însăși, pe toate planurile, un fenomen de opoziție și negație, chiar și în formele cele mai inofensive, de simplă diferențiere. Cînd conținutul și metoda investigației devin sistematic raționaliste și experimentale, direcția analizei nu poate fi decît critică. Lovindu-se de obstacolul erorii consacrate, al prejudecății și autorității, spiritul modern este constrîns, în mod necesar, la refuz și opoziție. Modernul începe prin a fi obligat a spune *nu*. El transformă negația în instrument de cunoaștere. Orice contrazice rațiunea, „ordinea naturală a ideilor", trebuie să treacă drept „inutil", „naiv", „josnic", „ignorant" etc. Idolatriei antichității i se opune „bunul-simț". Sporirea continuă a experienței produce un adevărat complex de superioritate, de esență foarte modernă. Judecata filozofilor moderni este mai justă, mai precisă, mai viguroasă decît a întregii filozofii anterioare. Vechiul va fi asimilat din principiu erorii. Tradiția este disprețuită în numele observației exacte. Unica ratificare admisă este a rațiunii, nu a transmiterii neverificate. Întreaga polemică anticlasică reprezintă un fenomen tipic de

emancipare raționalistă, „carteziană". Spiritul „modern" — în ordinea cunoașterii — este criticist, „iluminist" prin definiție. Orice insurecție antidogmatică ține de esența intimă a modernității spirituale. Certitudinea se sprijină pe un depozit incomparabil mai mare de cunoștințe, în continuă acumulare. Intră în această psihologie a „capitalizării" intelectuale ceva din reflexul „burghez" al securității, libertății și aviditățiî „contului bancar".

a) Consecința directă a progresului intelectual de factură raționalist-inconformistă este dezvoltarea și teoretizarea *spiritului critic*, a filozofiei „liberului examen", aplicată în direcție antitradiționalistă. Tendința fundamentală a spiritului modern este refuzul „autorității" consacrate, admirației conformiste, „oarbe", a antichității. Numai în acest mod devine posibilă analiza autorilor antici, surprinși nu o dată în flagrant delict de eroare, ignoranță, anacronism, absurditate, lipsă de bun-simț, mitologie ridicolă, mistificare, pedantism. Ca *motto* al acestei insurecții spirituale poate fi citată, între zeci de alte texte posibile, o reflecție a lui Ramus : „Cine mă împiedecă să socratizez puțin și să examinez ieșit de sub autoritatea lui Aristotel ?" Împotriva „jugului autorității" se pronunță spiritele cele mai ilustre : Bacon, Montaigne, Pascal, inutil a da alte referințe, din cele mai abundente. Ceea ce se condamnă este, în primul rînd, mitul autorității infailibile și numai în al doilea rînd sînt contestați clasicii ca atare. [76] Dar, judecînd fie și numai după violența unor expresii (deloc retorice !), revolta se dovedește sinceră și adîncă. Se vorbește de : reguli „rigide, strîmte și tiranice", „închiziție", „lașitate și indolență servilă", „superstiție mai mult decît absurdă" care „paralizează spiritele" etc., etc. [77] Se poate extrage din acești contestatari o întreagă antologie a pamfletului ideologic, radical ostilă dogmatismului și conformismului, prejudecăților și admirației superstițioase și convenționale. Această baie rece de inconformism își păstrează mereu actualitatea.

În sfera literară, alternativa fundamentală rațiune-antichitate este decisă, în mod irevocabil, în favoarea „adevărului", „bunului-simț", „rațiunii", prin respingerea „prejudecății grosolane a antichității". Rațiunea „vorbește toate limbile", deci și pe cele moderne. Ea singură deține „autoritatea absolută". „Am depășit perioada credulității și fabulele nu mai sînt la

modă... și dacă Antichitatea îngăduie invențiile himerice, secolul nostru vrea să fie înșelat într-un mod mai plăcut și prin acțiuni ce pot fi crezute." „Oricîtă putere ar avea Antichitatea — confirmă și Pascal — adevărul trebuie să aibă supremația." [78] Ceea ce se produce este o răsturnare totală de valori, o schimbare profundă a opticii literare. Criteriul judecății și analizei literare se deplasează în zona competenței, receptivității, argumentării și punctelor de vedere strict contemporane.

b) Această explozie entuziastă a spiritului critic nu poate să nu determine un seism corespunzător în istoria *criticii literare* și, într-adevăr, textele demonstrează tocmai o astfel de radicalizare. Selecția tradiției este arbitrară, absurdă. Nimic deci mai legitim decît a o înlocui prin noi criterii perfecționate. Textelor clasice li se aplică același tratament raționalist și analitic precum prejudecăților și dogmelor perimate. Clasicii nu se mai bucură de „autoritate". La Motte, într-un *Discours sur Homère* (1714), declară : „Homer este supus liberului examen al rațiunii. Autoritatea și tradiția nu mai sînt actuale în materie literară." Într-o *Dissertation critique sur l'„Iliade"* (1715), abatele Terrasson apasă și mai tare pe pedală : „Trebuie să introducem în aprecierea operelor literare același spirit raționalist ca și în studiile filozofice sau științifice". Acesta este principiul. Iar comentarul : „La Motte, refuzînd să se încline în fața lui Homer, a făcut pentru literatură ceea ce Descartes a făcut pentru filozofie" (Abbé de Pons, *Lettre sur l'„Iliade" de la Motte*, 1714). Acest extremism raționalist n-a mai fost depășit niciodată în critica literară.

Urmările imediate și de perspectivă sînt și bune și rele. La activ trebuie consemnată și elogiată cu toată hotărîrea eliberarea și de-dogmatizarea spiritului critic, pulverizarea mitului autorității și al operei infailibile, dreptul imprescriptibil și inalienabil al criticii de a analiza și „judeca" pozitiv sau negativ *orice* operă, *orice* autor, de *orice* dimensiune, poziție sau prestigiu. Spiritul critic se exercită *erga omnes*, fără nici un fel de restricție. Deși nu-și face o metodă din sfidare și contradicție sistematică, el nu recunoaște și nu se lasă intimidat de nici un „monstru sacru" al literaturii. Faptul că această poziție „modernă" este reafirmată și în critica noastră constituie, prin el însuși, un aspect notabil. În același timp,

suprimarea criteriilor dogmatice, principiilor estetice absolute, conduce în mod salutar la relativizarea și istoricizarea examenului critic. Raportările de timp și spațiu (instituții, moravuri, legislații, particularități naționale) devin tot mai necesare. Opera este restituită, prin situare obiectivă, coordonatelor sale ideologice, istorice, naționale („țară", „epocă"). Dilema dintre judecata absolută și relativă este deci nouă doar pentru unii jurnaliști literari. Dryden o formulează cu toată claritatea încă din secolul al XVII-lea (*An Essay on Dramatic Poesy*, 2, 1668—1684).[79]

Apariția criticului pur raționalist, antierudit, sustras oricăror ierarhii și discipline tradiționale, nu o dată mult prea sigur de sine și de posibilitățile sale spirituale, nu este lipsită și de serioase primejdii. Cea mai gravă decurge din chiar inversarea radicală a valorilor: „rațiunea" substituită „imaginației" duce la promovarea poeziei cuminte („sage"), lipsită de elan, emoție, zbor al imaginației. Pe ruinele Antichității se instalează proza. Platitudinea ia locul fanteziei. Examenul literar se transformă într-o expertiză a conținutului sau tehnicii exterioare. Ceea ce criticul raționalist poate să analizeze și să compare vor fi doar calitățile abstracte și formale ale operei: verosimil, *bienséances*, bun-simț, bun-gust, ca fond; abilități și virtuozități, ca formă. Aspectul sensibil și imaginar al literaturii scapă în mod inevitabil acestei critici, care generează „neoclasicism" în serie. Modernii devin, prin acest gen îngust de critică, neoclasici desăvîrșiți. Critica pur conținutistică sau pur formalistă actuală nu aparține altei spețe.

IV. Ceea ce se poate numi, de pe acum, *conștiința literară modernă* cristalizează și dezvoltă totalitatea acestor teorii și argumente. Ne aflăm, fără îndoială, într-o fază încă „arheologică", în plină „preistorie" a ideii de modern, apărută în forme embrionare, incipiente. Dar dacă îi urmărim evoluția, pînă la definițiile actuale cele mai radicale, observăm că un număr de note, deocamdată vagi și elementare, apoi tot mai precise și radicale, revin cu insistență. La rădăcina lor vom descoperi în mod invariabil cîteva note tipice, care formează ceea ce s-ar putea numi infrastructura „modelului" ideii de modern:

1. Chiar în stadiul său larvar, preteoretic, „modernul" trebuie confirmat, recunoscut, legitimat într-un fel oare-

care. Faptul presupune, ca o primă condiție, depășirea unui anume prag, înfrîngerea unei inhibiții morale. „Noutatea" trebuie să-și învingă complexul tradițional de inferioritate, să-și proclame dreptul la *existență egală*. Iar pentru aceasta, clasicii urmează să-și piardă o parte din prestigiul lor inegalabil. De unde o anume declarație de independență, latentă încă din Antichitate, atunci cînd Seneca, de pildă, definind o atitudine spirituală nouă, declară: „Înaintașii sînt ghizii, nu stăpînii noștri" (*Ad. Luc.*, XXXIII). Reluarea ulterioară a formulei, începînd din Renaștere, nu este deloc întîmplătoare.[80] Prestigiul și dominația absolută a anticilor încetează. A-i privi de la egal la egal devine o atitudine tot mai răspîndită, la artiștii plastici, la literați: „Autorii greci și romani au fost oameni minunați, dar ei au fost oameni, supuși greșelilor ca și noi". De la conștiința egalității la a superiorității nu este decît un pas și el este făcut repede, în plin elan de infatuare și chiar megalomanie: „Franța noastră — să reținem numele acestui „modest": Tahureau — este plină de o infinitate de Homeri, Virgili, Empedocli" etc.[81] Mulți sînt surprinși de enorma vanitate a avangardiștilor actuali, de adevăratul lor delir de grandoare, care frizează adesea cabotinismul. Ne gîndim la Salvador Dali, la atîți alții. Or, această „paranoia" are, cum se constată, o veche și legitimă tradiție. Ea face parte organică din ceea ce se poate numi „complexul modernității".

2. Modernii înlocuiesc principiul *imitației* prin *emulație*, a cărei valoare încep s-o proclame. Cît de apăsătoare, sterilă și sufocantă putea fi autoritatea scriitorilor clasici o dovedesc toate accentele de revoltă care se fac auzite în cultura europeană, chiar dacă sporadic, începînd din Evul Mediu. Pedagogia Renașterii trece tocmai printr-o astfel de criză, căreia conceptul de *aemulatio*, existent încă la Petrarca (*Familiari*, II, 20), prizat de toți umaniștii înaintați, îi dă un început de soluție. Spiritul revoluționar al noului principiu nu poate fi bine înțeles decît prin raportare la faptul că un umanist ca Niccoló Niccoli n-a scris în viața lui un singur rînd, întrucît era definitiv convins că anticii nu pot fi egalați în nici un fel.[82] A-i concura, a revendica o posibilă egalitate, echivala cu un act de blasfemie. Era supralicitată însăși Antichitatea, care, în *Tratatul despre sublim*, admitea totuși că imitația poate constitui o posibilă „emulație" (XIII).

Modernii, chiar dacă în forme respectuoase, politicoase, resping o astfel de servitute. Clasicii înşişi, cînd dau dovadă de perspicacitate, încep să condamne plagiatul, imitaţia servilă, „le larcin". Idolatria fără rezerve încetează în veacul al XVII-lea. Revolta lui Ramus împotriva „ciceronianismului" o anticipase încă din secolul trecut. Un teoretician, obscur, dar reprezentativ tocmai din acest motiv, este foarte explicit : „Nu trebuie să ne mulţumim să fim doar egali şi a face la fel de bine cum au făcut ei, ci să încercăm, dacă se poate, să facem şi mai bine". La Fénelon şi Chapelain apare chiar formula-cheie : scriitorul modern reînvie efortul antic, „dar nu ca traducător, ci ca emulator..." Este vorba, adaogă Ogier, de „a le fura arta şi spiritul, mai mult decît cuvintele". Cum s-ar spune... a le fura meseria. Într-un cuvînt, „modernii trebuie să se laude cu spiritul de emulaţie şi să încerce să depăşească pe cei vechi..." [83] Inutil a insista asupra excelenţei acestui principiu : fără impuls stimulator marea creaţie este imposibilă.

3. Emulaţia presupune *libertate de iniţiativă*, părăsirea sau respingerea directă a principiului autorităţii, normativităţii şi uniformizării literare, insubordonare inclusă în întreaga necesitate de afirmare a conştiinţei „moderne". Spiritul modern implică, în orice epocă, mentalitatea antidogmatică. Din care cauză, toate abaterile şi emancipările de sub tutela canonului clasic reprezintă, încă din Antichitate [84], acte estetice substanţial „moderne". Condiţia esenţială a modernului este libertatea (v. *Libertatea*, vol. II). Orice refuz al prestigiului clasic reprezintă o formă de insurecţie „modernistă". Ori de cîte ori, începînd din Renaştere, spiritul european trece la contestarea modelelor şi „regulilor" clasice (G. Bruno, T. Tasso, Jacopo Mazzoni sînt precursorii acestei atitudini) este un semn că mentalitatea „modernă" şi-a făcut apariţia. Literaţii de structură barocă vin, desigur, s-o consolideze (v. *Barocul*, VII, 5). Se citează peste tot declaraţiile categorice ale lui G. B. Marino. Barocii francezi sînt la fel de nedisciplinaţi. Théophile este plin de candoare : „Regula îmi displace, scriu confuz, / Niciodată spiritul superior nu scrie altfel decît spontan". Mathurin Régnier constată că : „Apollon este stînjenit de legile sălbatice". Un altul, Marbeuf, este şi mai „contestatar" : „Francezii sînt oamenii care nu îndură galerele...". Simptomatic, privind mai

ales în perspectivă istorică, este faptul că înșiși scriitorii clasici promovează principiul libertății prin întreaga lor operă originală. Un critic atît de clasicizant ca Dryden observă că puține piese moderne respectă și rezistă comparației cu regulile antice. Cazul *Cidului*, în Franța, o dovedește din plin. Gustul modern sancționează favorabil toate actele de eliberare creatoare, care se bucură de succes. [85] Romanticii, partizani hotărîți ai „libertății în artă", continuă și dezvoltă aceeași atitudine tipic „modernă". Cînd al nostru Cezar Bolliac afirmă că : „nu urmez poveților d-lui Boileau" [86], el probabil nici nu știe cît de modern este. Cine crede că numai rebeliunile literare de ultimă oră, de multe ori simple furtuni într-un pahar de apă, ar fi „moderne", cade victimă unei mari iluzii, chiar dacă oneste, involuntare.

4. Respingerea conformismului atrage *refuzul* categoric al *imitației*, printr-o convergență de reacțiuni estetice și psihologice de cea mai obiectivă speță : amorul-propriu al creatorului, necesitatea afirmării libere a personalității, seducția originalității, repulsia epigonismului, condiții diferite de limbă și cultură națională etc. Altfel nu s-ar explica solidarizarea în jurul aceleiași atitudini a scriitorilor de orientări și vîrste literare atît de deosebite : renascentiști și iluminiști, baroci și clasici, pentru a ne menține doar la primele formulări teoretice limpezi ale acestei orientări incontestabil moderne. Expresie a diferențierii, prin adaptare continuă la noile realități spirituale, morale și sociale, modernul respinge din instinct actul repetiției. Modernul nu poate să „copie", fiindcă *orice* copie reprezintă o imagine a „vechiului" în efigie multiplă, de care modernul se desparte prin contradicție și negare. Ceea ce este valabil pentru poeții toscani ai Renașterii se dovedește și pentru La Fontaine („imitația mea nu este sclavie") sau inconformiștii baroci, primele spirite efectiv libere din întreaga literatură. Poziția este atît de radicală, încît actul imitației este asimilat „maimuțăriei", „furtului", „jafului", prin cea mai gravă compromitere posibilă a ideii de plagiat și pastișă, transmisă și epocii actuale. În formele sale extreme — precum la Saint-Amant — lectura nu este tolerată decît ca mijloc de verificare a originalității, în vederea eliminării chiar și a suprapunerii întîmplătoare. Conceptul de model și arhetip clasic nu pot cunoaște o anulare mai categorică. Toate restricțiile anterioare, în

numele rațiunii, spiritului critic, emulației, libertății și celelalte, sînt întrunite în formula-sinteză de : „jaf rușinos al Antichității" (Saint-Évremond). De altfel, principiul imitării directe a naturii scutește de obligația imitației servile a textelor clasice. Clasicii înșiși n-au acționat altfel și modernii nu săvîrșesc un act de ireverență cînd procedează în același mod.[87]

5. Impulsul fundamental stă în convingerea absolută a *posibilității creației* (invenției, descoperirii etc.) noi, diferențiată esențial și structural de toate creațiile „vechi". Fără conștiința originalității creatoare, chiar iluzorii, nu există conștiință literară modernă. Această conștiință, explicită sau implicită, poate fi consolidată printr-o serie întreagă de justificări : estetice (frumusețea „ideală" modernă, deosebită calitativ de cea clasică) ; naționale (literatura franceză sau italiană net distinctă de greco-latină) ; religioase („zei" noi, creștini, superiori ca izvor de inspirație celor vechi) etc. Dar miezul orientării moderne în creația literară acesta este : afirmarea posibilității elanului și realizării estetice, a eliberării instinctului creator de orice inhibiții, complexe și prejudecăți apăsătoare sau conservatoare. Orice creație „nouă", „originală", este „modernă" prin definiție. Tautologia este numai parțială, deoarece fiecare nouă definiție încearcă, prin aproximări succesive, să fixeze un *alt* aspect, o *altă* nuanță a fenomenului foarte complex, care se numește personalizarea și contemporaneizarea creației.

Termenul prim în acest proces este : cultura, „biblioteca" (cea din Alexandria este omagiată într-o epigramă de Callimachos, 7, care-și revendică totuși calitatea de „creator"), tradiția, clasicul, clasicismul și clasicitatea sub toate formele ; cel secund : invenția creatoare, echivalentă imitației, creația diferențiată, formula artistică personală, modalitatea proprie. Începînd din secolul al XVII-lea se va vorbi deci în mod curent de : compuneri *à la mode*, de necesitatea de a „nu mai urma vechile mode și de a inventa altele noi", de a cultiva pasiuni „puțin comune" (chintesența programului „diferențierii", care va fi reluat tardiv și de E. Lovinescu !), de a imita „în spirit", într-un plan de echivalență artistică, a reface gestul creației : „Trebuie să scriem cum a scris — declară Théophile despre Homer — nu ceea ce a scris". O serie de definiții ale creației și facultăților determinante par de-a dreptul „romantice",

deși aparțin unor „baroci" : „mă las în voia fanteziilor", „vorbesc după fantezia mea" ; clasicii nu dovedesc „un geniu mare și adevărat", deoarece „toate invențiile lor sînt imitate" ; „fiecare trebuie să-și urmeze geniul propriu" ; ideea însăși de originalitate este elogiată : La Fontaine „n-a scos o copie după un original, ci a conceput un original după ideea pe care i-a dat-o Ariosto. Așa a imitat Virgiliu pe Homer etc." (Boileau). În sfîrșit, „ideea de artă este singurul meu exemplu, după care mă orientez" (Guez de Balzac) [88]. Rezultă limpede că în determinarea conceptului de creație (v. *Creația* II, III), spiritul modern incipient descoperă, chiar dacă la un nivel fragmentar și empiric, multe din notele sale „naturale", irațională și demiurgice.

6. Revalorizarea și impulsionarea ideii „tradiționale" de *noutate* (v. *Noutatea*, vol. II) dă conștiinței literare moderne posibilitatea de a se disocia cu maximă claritate de totalitatea implicațiilor stereotipului clasic. Supraistorică, eleată, necunoscînd prefacerea, clasicitatea se dovedește structural refractară devenirii, inovației. Regimul său ideal este permanența, stabilitatea, violent contrazisă de realitatea obiectivă a proceselor istorice, a desfășurării și succesiunii, creatoare de surpriză și noutate. Singur conceptul de „noutate", bine definit și mînuit, poate submina și legitima în mod hotărîtor părăsirea oricît de radicală a acestor poziții, și deci a schemei, repetiției și parafrazei clasice. Noutatea este prin ea însăși „modernă". Ceea ce-i adaogă spiritul modern începînd din Renaștere este un plus de intensificare, estetizare, socializare și, mai ales, radicalizare. Din tolerată la limită, noutatea trece — cum vom vedea mai jos — la ofensivă directă. Ne aflăm, prin „modernizarea" ideii de noutate, la acea fază a evoluției sale, cînd conceptul începe să devină o adevărată „cataliză" semantică, să absoarbă și în același timp să hipertrofieze toate sensurile esteticului, pe care le confiscă și le amplifică pînă la extravaganță. G.B. Marino, cînd preconizează *la bizzarria della novità*, vorbește în deplină cunoștință de cauză. Deși foarte consecventă cu sine, definiția rămîne extremistă. Totuși, întreg spiritul literaturii moderne tinde să identifice „noutatea" cu frumosul, și „grația" cu valoarea literară indiscutabilă. În măsura în care clasicii detestă sincer noutatea și surpriza, cu

aceeași pasiune modernii aprobă și elogiază „grația noutății“ [89], seducătoare sub un triplu aspect :

a) Descoperirea unui *univers* și *limbaj literar nou*. controversă veche, fundamentală, care scoboară la primele confruntări dintre „arhaicii“ și „neotericii“ antici (un ecou foarte precis al polemicii la Aristotel : *Poetica*, XXII, 1458 b), își asociază, în timp, voluptatea tot mai precisă a pioneratului. Modernii descoperă „descoperirea“ literară, emoția și tehnica ei, „explorarea“, aproape „experimentul“. O serie de revendicări, vechi de secole, apar turburător de moderne ca formulare : „Modernii noștri... descoperă un nou fond de poezie“, „defrișează drumuri... încă nestrăbătute“, propun „o nouă imaginație“, impun obligația de a scrie modern : *„Il faut écrire à la moderne“* (Théophile) [90]. Perrault relevă că modernii introduc, într-adevăr, în poezie o infinitate de nuanțe, necunoscute de antici. Desmarets de Saint-Sorlin (și alții) scoate în evidență superioritatea invenției, narației, descripției și stilului modern. Se formează o nouă teorie a metaforei, a imaginii, cu tendință de subtilizare. Balthasar Gracián pune la punct noile reguli ale „conceptului“, în *Arte de ingenio* (1642).

Între programul și aplicațiile pur literare ale pledoariei moderne se observă inevitabilul decalaj al convertirii „teoriei“ în „practică“. Altfel spus, aplicațiile pur literare ale pledoariei moderne se dovedesc multă vreme în evidentă minoritate față de restul argumentelor promoderne. După cum s-a putut observa, conștiința literară modernă devine beneficiara unei polemici predominant extraliterare, în cadrul căreia elementele strict literare, mai ales într-o fază inițială, sînt puține, accesorii, subalterne, destul de neesențiale. Este o dovadă în plus că nu literatura impune ierarhia de valori a unei epoci, locul și prestigiul său fiind totdeauna efectul unei subordonări istorice.

b) Apariția unor *noi genuri literare* materializează aceeași tendință (v. *Genurile literare*, II, 3). Importantă este mai ales conștiința saltului în necunoscut a literaturii moderne prin genuri încă neștiute Antichității, „necunoscute lui Aristotel“, care „n-au deloc exemple antice“ etc. Expresiile sînt atît de frecvente încît orice posibilitate de mimetism superficial trebuie exclusă. În realitate, întîlnim încă o dată fenomenul de „clivaj“ al spiritului modern, sub presiunea noilor realități

literare : *il romanzo*, pastorala dramatică, tragicomedia și alte genuri „mixte", apoi epopeea creștină, oratoria religioasă, critica literară și de artă, povestirile utopico-fantastice, relațiile de călătorie etc. Totul teoretizat, argumentat, elogiat, pus în paralelă cu realitățile antice, tot mai depășite. Comedia renascentistă se disociază de comedia antică, ea păşeşte pe un drum independent (prologul lui Annibal Caro la *Gli Straccioni*, 1552), comedia lui Corneille, la fel, este scrisă „într-un gen nou", poezia creștină se declară net deosebită și superioară mitologiei antice, oratoria creștină nu mai puțin etc. Sînt create toate premisele că autorii să înceapă să descopere și să cultive ideea genului personal, a speciei cu un singur individ, a supunerii genului exigențelor fiecărui „subiect" [91].

c) Impunerea unui *nou gust* și *ierarhii literare*. Modernii extind ideea de noutate și asupra gustului, noțiune-sinteză (v. *Gustul*), mișcată de „resorturi noi" : sensibilitate, receptivitate directă, fără „studii" prealabile. Anticii sînt pentru autori, modernii pentru cititori. [92] Definițiile încep să devină tot mai critice, prin delimitări nete, negative, în baza principiului, devenit adevărată judecată de valoare : *azi* superior lui *ieri*, scrisul actual *superior* celui anterior, elementul vechi *inferior* celui nou. Orice decalaj cronologic, producător de diferențiere prin comparație și raportare retrospectivă, constituie o premisă pentru apariția și consolidarea conștiinței moderne. Trecerea aceasta de la cronologie la calitate și implicit la rearhizarea literară („cărțile vechi — cum afirmă cu multă convingere și Don Quijote — să pălească la strălucirea celor noi care vor vedea lumina") constituie un adevărat punct nodal, o placă turnantă a întregii conștiințe moderne. Antichitatea n-a cunoscut-o și nici Evul Mediu. Cu aplicări literare și neliterare (anticii recunoscuți superiori în virtuți politice și militare modernilor), ierarhizarea începe să-și facă drum abia în Renaștere, la Machiavelli de pildă. Conștiința însăși de „renaștere" presupune reabilitarea și răsturnarea valorilor, tot ce o precede este „barbar", „incult", „gotic" etc. De o superioritate literară modernă, în forme precise, organizate, argumentate, se poate vorbi abia prin depășirea clasicismului.

V. Rezultatul final al acestui complicat proces de desprindere implică *negația, ruptura totală* prin breșe succesive în sistemul de gîndire clasică. Din partener de dialog și

confruntare, clasicul devine obiect de repulsie și refuz categoric. Esența ultimă a modernului este deci teoretizarea și programarea negației, respingerea periodică, tot mai violentă, sub toate formele, a clasicului și clasicismului. Prin însăși dialectica sa interioară, spiritul modern neagă, se opune, își contestă antiteza, invariabil și inevitabil clasică. Nu valoarea negației este, în acest caz, semnificativă, ci gestul în sine. Negația poate fi adesea superficială, nemotivată, chiar absurdă. Actul negării rămîne însă nu mai puțin profund modern, cazul tipic al „avangardelor" din toate epocile, fenomene universale și permanente de negație anticlasică. Punctul ultim al acestei rostogoliri negativiste, în *boule de neige*, este gradul zero al negației, actul negației pure, formulat în sine, lipsit de obiect precis, ruptura absolută, autotelică, specifică celor mai extremiste și radicale avangarde actuale (v. *Avangarda*). Formele acestei „rupturi" în progresie geometrică pot fi sistematizate astfel :

1. Spiritul critic modern introduce și întreține *conștiința erorii*. Obiecția este de ordinul cunoașterii, dar cu repercusiuni valorice directe. Surprinși în flagrant delict de eroare, clasicii nu mai pot fi admirați, oricît prestigiu ar avea. Ceea ce se produce este o criză gravă de încredere și autoritate. Mitul infailibilității încetează. Demascarea urmează : „Sfînta, venerabila Antichitate ne-a debitat nu o dată o mare cantitate de lucruri greșite, care ne mai înșeală și astăzi" [93]. Spiritul modern demistifică. Luciditatea sa este acută și malițioasă.

2. Clasicii fac figură învechită, *perimată*. Vechimea încetează să mai constituie un argument și o calitate. Cronologia nu mai impune nimănui. Modernii denunță „prejudecata grosolană a Antichității", gloria sa conformistă, necontrolată. Atît de intrinsec „modernă" este optica perimării inevitabile, încît încă din Evul Mediu creștinismul impune devalorizarea totală a Antichității, inclusiv a *Vechiului* în favoarea *Noului Testament*. De pe acum se prefigurează o serie de obiecții tipice : „demodare", „decrepitudine" etc., verificate pe toate planurile, în literatură în primul rînd. Senzația dominantă este ieșirea din actualitate, „uzura", căderea în desuetudine. În termenii dicotomiei tradiționale, vechea literatură pare depășită ca fond, desuetă ca formă. Rezultatul direct este senzația invincibilă de „plictiseală", de „fadoare" (Saint-Évremond nu ocolește cuvîntul în legătură cu *Eneida*) și Stendhal, cu teoria sa despre „plă-

cerea strămunicilor", nu va spune altceva. Şi mai interesant este faptul că „moderni" premoderni descoperă moartea inevitabilă a semnificaţiilor, stingerea implicaţiilor semantice ale textelor, motiv suplimentar — pentru Voltaire — de insatisfacţie estetică. Aluziile, *à propos*-urile, cuvintele de spirit greco-latine se sting iremediabil. Cine mai poate percepe fineţele unei limbi moarte ? Argumentul revine nu o dată în secolul al XVIII-lea. Pedagogia dă şi ea semne de nemulţumire faţă de consumarea tinereţii în studiul limbilor vechi, inutile. Nu înseamnă că eşti Homer sau egal lui, chiar dacă-l citeşti în original.[94] Recenta reformă a învăţămîntului francez (legea Edgar Faure, 1968) se inspiră din aceleaşi convingeri. Aceeaşi perimare în filozofie şi ştiinţă, confiscate de „pedanţii dogmatici". Schiller trage toate concluziile : *Die Göttergriechenlands* au murit. Lumea lor a dispărut, luată în mormînt pentru totdeauna.

3. Total devalorizată, erudiţia intră şi ea într-o perioadă de *criză*, cea mai gravă din întreaga sa tradiţie. Spiritul modern o asimilează pedanteriei, „vechiturilor". Antichitatea devine o ridicolă *antiquaille*. Pastişa, clişeul şi ponciful livresc predomină. Furia sacră a poetului dispare şi locul său este luat de „simplii grămătici şi versificatori", producătorii de literatură în serie. Savantul de profesie începe să „înspăimînte". Doctorul în ştiinţe, pedantul, eruditul fac figură comică. Spiritul raţionalist dă lovitura de graţie întregii cunoaşteri erudite : „Nu vom deveni niciodată filozofi, chiar dacă am citi toate raţionamentele lui Platon şi Aristotel, dacă nu sîntem în stare să formulăm o judecată solidă asupra unei propoziţii oarecare. Ar însemna să fi învăţat nu ştiinţă, ci istorie." Regula a III-a pentru „conducerea spiritului" a lui Descartes consacră repulsia documentării exterioare, antierudite, antibibliografice. Parcurgere atentă a izvoarelor, apoi depăşire prin spirit critic şi meditaţie proprie (metoda acestui *Dicţionar*, cel puţin în intenţie, nu vrea să fie alta). În acelaşi con de umbră intră întreaga literatură clasică : „În curînd, poate — scrie Ballanche, — în Franţa ca şi în Italia, literatura clasică nu va fi decît arheologie"[95]. Compromiterea ideii de „muzeu" nu este departe. Futuriştii care voiau aruncate în aer galeriile de artă, apoi dadaiştii, plictisiţi total de ...„academiile futuriste", veneau pe căi, ideal vorbind, de mult bătute...

4. Printr-o naivitate tipică jurnalismului literar lipsit de perspectivă istorică s-a putut vedea la noi, în Maiorescu, un caz unic de „început" absolut, de conștiință singulară a „întemeierii" culturale și literare. În realitate, prin *refuzul* inevitabil al *ideii de precursor*, model și continuitate, orice spirit modern nu se poate constitui și auto-defini decît numai prin această formă categorică de ruptură. Modernul nu poate decît începe și reîncepe irepetabil, în serie infinită. În mișcarea circulară a eternei reveniri, modernul înscrie periodic momentul *incipit*, debutul etern, actul prim, originar în toate sensurile cuvîntului. Modernul se instituie fiindcă reîntoarcerea îi este irevocabil refuzată. Dintre toate imposibilitățile ce-i sînt specifice, lipsa de recurență îi este cea mai specifică. „Poezia n-are nevoie de instrucțiuni pedagogice". Fixarea de „reguli generale într-un domeniu unde practica și judecata descoperă în fiecare zi altele noi" devine cu neputință. *Modern înseamnă antimodel.* Un poet ca Théophile de Viau exprimă sentimentul dominant :

„Nu vreau să mă revendic nici de la Muze, nici de la Phoebus.
Să imite cine vrea minunile altuia :
Malherbe a scris foarte bine, dar a făcut-o pentru el..."

Nu există o absurditate mai mare decît a descoperi pretinse romane moderne scrise în limba... latină. Și dacă este nevoie de o dovadă în plus, polemica sistematică, directă, împotriva teoriei că Antichitatea ar fi „mama artei și științei" (clișeu clasic tradițional) o produce din plin și în termenii cei mai categorici. A invoca pe antici în literatură și a-i nega, în același timp, în politică și religie constituie o contradicție fundamentală.[96]

5. Disocierea totală între ideea de *vechime*, gîndită în integralitatea sferei sale, și de *valoare*, definește esențiala ruptură axiologică produsă de spiritul modern. Suprapunerea și sinonimia încetează. Conceptele devin mai întîi autonome, apoi direct contradictorii). Deși evident, faptul este primit doar intermitent și mai mult sub forma protestului individual, decît a demonstrației sistematice generalizate. Creatorii moderni se simt depreciați sau contestați, prin însăși calitatea lor de moderni, de unde reacțiuni îndreptățite. Simptomatic este și faptul că Antichitatea însăși le cunoaște. Poezia nu se aseamănă vinului, observă Horațiu, ea nu se face mai bună cu cît se învechește. „Mă revoltă faptul că o lucrare este criticată nu fiindcă ar fi

rău scrisă, ci fiindcă este de curînd scrisă" (*Ep.*, II, 1). Nici un orator vechi nu merită să fie dezgropat. Din aceleași rațiuni de perimare, lui Caton îi lipsesc cititorii, observă și Cicero (*Brutus*, XVI—XVIII). Limba primitivă, insuficiența artistică, spiritul rudimentar fac ilizibile o serie întreagă de opere latine străvechi (arvaliene, salice), idee infuză și la Quintillian. Depășirea periodică implică devalorizarea periodică. Motivarea poate diferi, vechimea este asimilată în mod obligator inferiorității. Ostracizarea operelor vechi se produce și prin inversarea raportului anterior-posterior. Nu înaintașii, ci urmașii sînt în realitate adevărații „bătrîni", noțiune devalorizată prin substituire. Giordano Bruno face această observație în *Cenna delle Ceneri*. Mecanismul spiritului modern presupune comparația negativă, paralela care minimalizează, reierarhizarea prin cronologie. Superior și inferior devin noțiuni de simplă situare istorică. Se pot da zeci de exemple, inutil a ne încărca memoria. Ca o curiozitate bibliografică amintim de o veche traducere românească de Heliade din Joubert, din 1838.[97]

6. Studiile actuale asupra psihologiei și comportamentului *„contestării"* literare fac, între altele, eroarea de a nu privi îndeajuns de atent în spațiu și, mai ales, în timp. S-ar observa repede o gamă de reacțiuni stereotipe, înscrise pe o curbă ondulatorie, cu un moment inițial de distanțare ironică, trecută în dispreț și ridiculizare, încheiată prin două tipuri de „revoltă" : bagatelizarea blazată și negarea „furioasă". Studii analitice atente ar demonstra existența unui adevărat „model" al negării clasicismului, inclusiv pe latură morală. Autoritatea și antichitatea, prăbușite prin spirit critic, devin rizibile, obiecte de *raillerie*. Sentimentul dominant este „ridicolul", altitudinea intelectuală care înjosește și omoară. „Să părăsim respectul servil", „să scuturăm jugul admirației" au valoarea unor adevărate cuvinte de ordine. La Descartes disprețul devine rece, distant și filozofic. Intervine excluderea glacială. Cele două concepții se despart iremediabil. Demonstrația este strînsă, implacabilă și aparent neutră. În această zonă se mențin doar spiritele abstracte, speculative. Reacția literară curentă, mult mai pasională, oscilează între persiflare și sufocare indignată. Cînd polemica devine parodie mondenă de tipul *Virgile travesti*, urcă pe scenă în comedii, sau este întreținută prin diferite „scrisori" și „dialoguri" ironice, disputa însăși pare să atingă stadiul sa-

turației, al blazării. La Montesquieu, Voltaire, Marivaux, aceasta este atitudinea esențială : distanțarea superioară, ușor disprețuitoare, de ambele teze, de pe acum banalizate. Dar cînd negația devine forma conștiinței absurdului, revoltei directe, izbucnirilor furibunde, se poate afirma că ruptura a atins stadiul incandescent al „avangardei". Căci, substanțial vorbind, nu există nici o deosebire între denunțul „absurdităților" lui Homer făcut de Charles Sorel, teoria „distrugerii tuturor modelelor artelor pentru a avea cei mai buni autori moderni" a lui Vico, explozia : „Cine ne va elibera de greci și de romani" a lui Berchoux și oricare *alt* „scuipat pe falsa antichitate", de la Daumier-ul lui Baudelaire [98], pînă la ultimul *beatnik*. Avangarda actuală nu deține nici pe departe monopolul negației. Ea, de fapt, nici n-ar fi fost posibilă fără ereditatea acestui reflex negativist, la care participă, fără îndoială, și conceptul recent de antiliteratură (v. *Antiliteratura*).

7. Sistematizarea teoretică a opoziției radicale dintre clasic și modern determină apariția primelor paralele și *tipologii stilistice*, destinate unei interesante evoluții. Este faza ultimă a întregului proces de disociere, cînd opozițiile — pe deplin clarificate și conceptualizate — devin abstracte, tipizate, reductibile la formule lapidare de sinteză. Meritul viziunii tipologice se atribuie, de obicei, perioadei romantice, predispusă într-adevăr marilor disociații și construcții speculative. În realitate, însăși alternativa „antic"-„modern" constituie o formă de tipologie, fără îndoială prima dintr-o lungă serie, pe deplin conturată încă din secolul al XVII-lea. *Paralelele* lui Perrault includ ideea de tipologie pînă și în titlu. Orice comparație care determină schematizarea pozițiilor antitetice presupune un anumit stadiu al observației tipologice. Compartimentarea „clasează" *ipso facto* literatura. Progresul real aparține observației specific estetice. Spiritul „paralelelor" tradiționale are un caracter predominant, psihologic, sociologic, istoric sau formal. O serie de „legi" sînt înlocuite, în realitate, prin altele. Ceea ce introduce romantismul, în special german, este disocierea în adîncime a proceselor de creație, structurilor literare, finalităților divergente și tipurilor de recepție.

Alternativa devine originară, radicală în sens etimologic : anticii sînt „naivi" — ingenui, senini, armonici, integrați „naturii" ; modernii — „sentimentali", cu unitatea interioară pier-

dută, în căutarea idealului alienat, teoria lui Schiller, din *Über naive und sentimentalische Dichtung*. După Fr. Schlegel, poezia antică este : obiectivă, dezinteresată (în accepție kantiană), perfectă ca formă, impersonală, exprimată în genuri pure, eliberată de considerații didactico-morale ; cea modernă : subiectivă, artificială, „interesantă", „caracteristică", „manierată", impură (confuzie de genuri, scopuri, frumos și urît), anarhică (lipsită de legi) ; obiectivul final este cuprinderea individualului, aspirația spre infinit, *Sehnsucht*. Alte texte vorbesc de : frumusețea ideală — plastică, opusă celei istorice — pitorești ; de sinteză unitară, contrazisă de o „masă de schițe, studii, fragmente... materiale poetice" ; de *Naturpoesie* (antică) și *Kunstpoesie* (modernă), *natürliche Bildung* și *künstlehrische Bildung*, cu genuri reprezentative : tragedia și romanul (*Lyzeum Fr.*, 4 ; *Athenaeum Fr.*, 146). Paralela continuă pe două coloane de Goethe, în *Shakespeare und Kein Ende* (1813—1816). Spiritul antic ar fi : naiv, păgîn, eroic, realist, supus necesității ; cel modern : sentimental, creștin, romantic, idealist, liber, *wollen* fiind opus lui *sollen*. Alte determinări interesante, în aceeași sferă, apar la Grimm : opoziția dintre inocentul inconștient (clasic) și conștiința lucidă (modernă) ; Coleridge : individualism, predilecție pentru caracteristic, noutate izbitoare, implicarea afectivității, excitarea curiozității, formă neîngrijită — la moderni ; predilecția pentru *artă*, finețe, simplitate, perfecțiune — la clasici. Nu poate fi omisă nici disocierea hegeliană între conflictele obiective, supraindividuale ale tragediei antice și pasiunea personală, „scopul subiectiv" al poeziei moderne, preocupată „în genere de soarta unui anumit individ și caracter în condițiuni speciale" [99]. Alte definiții, mai vechi sau mai noi, spirit „geometric" și de „finețe", „sănătos" — „bolnav", „dionisiac" — „apolinic" etc. ne reîntorc într-o sferă de idei cunoscute. Se observă de la o anume fază o circularitate inevitabilă a tipologiilor, cu răsfrîngeri, la stadiul locului comun, și în literatura noastră. La I. L. Caragiale, de pildă, piesele se împart în : primitive și moderne, simple și complexe, naive și „rafinate". De fapt, adaogă el, numai în „frumoase" și „proaste" [100]. Criteriul valoric pur anulează, deci, tipologia.

Meritul acestor diviziuni rămîne însă fundamental, deoarece ele dau definiții filozofice, estetice și structurale unor realități empirice ; introduc criterii în masa fenomenelor aparent haotice;

descoperă o ordine ascunsă, superioară, un antagonism de esență, acolo unde ochiul superficial vede doar o banală polemică și competiție literară.

VI. Rupt într-un mod atît de brutal și, după toate indiciile, iremediabil, dialogul dintre clasic și modern nu încetează. Dimpotrivă, el continuă în mod necesar, în ciuda unei situații profund ambigui și, în aparență, inextricabile. Noțiunile nu sînt nici disociabile, nici ierarhizabile. Conceptul de „clasic" nu poate fi gîndit decît în opoziție cu „modern" și invers. Planurile se întrepătrund, se completează, se asociază și se disociază gradual, parțial, pentru a se reface la un etaj superior. Noțiunile și realitățile clasice și moderne se exclud și cooperează în același timp. Deci, nu mai poate fi vorba a demonstra *azi* superioritatea absolută a principiului *clasic* sau *modern*, cînd ambele poziții se dovedesc deopotrivă de valabile, viabile, legitime, egale în drepturi. Este chiar absurd a te declara în continuare *anticlasic* sau *antimodern*, partizan exclusiv al tradiției sau al inovației, apologet al „vechiului" sau „noului", cînd adevărul este de partea reciprocității și complementarității, nu a exclusivismului ; a interdependenței, nu a autonomiei și autarhiei ; a sintezei, nu a opoziției iremediabile ; a calității egale, nu diferențiate ; a coexistenței ideale, nu a specializării. S-a observat, de altfel, nu fără maliție, că toate viciile și valorile actuale se regăsesc în Antichitate și invers.

Curiozitatea stă în faptul că mai toate aceste realități sînt observate încă din perioada *Querelle*-i, care a gîndit în esență aproape tot ce se putea gîndi despre această situație dialectică.

1. Dacă același „aluat al naturii" (cum se exprimă Fontenelle) modelează deopotrivă pe clasici și moderni, diferențierea calitativă își pierde îndreptățirea. Situație care determină cumpăna dreaptă, viziunea echilibrată, fără blam excesiv și elogiu exagerat. Nici dispreț, nici superstiție, ci distanță egală între extreme, o atitudine de arbitraj și conciliere superioară. Admirația nu trebuie să atragă injustiția, emulația n-are dreptul minimalizării. Lectura atentă a textelor descoperă că atît „clasicii" (Boileau, La Bruyère etc.), cît și „modernii" (La Motte, Marmontel etc.) pledează pentru *aceleași* teze.[101] Ca totdeauna, adevărul se află undeva la mijloc. Obiectivitatea, bunul-simț și rațiunea exclud exclusivismul.

2. Marea realitate rămîne în orice împrejurare aceasta : *modernii de azi sînt clasicii de mîine.* Văzuți de la Roma, oratorii antici devin vechi (*senes*) ; văzuți de la Atena sînt tineri (Cicero, *Brutus,* 39). Modernii înlocuiesc alți „moderni". Fenomenul se observă încă în primul secol al literaturii latine. „Cu cît Antichitatea îmbătrînea, cu atît mai mult ea avea nevoie mai mare de un cuvînt care să traducă noțiunea de «modern»" (E.R. Curtius). Totul depinde de deplasare în timp și optică istorică. „Latinii erau moderni față de greci", acest lucru îl știe și Fontenelle. Cîndva vom fi cu toți „antici". „Tinerii" devin, fie că vor sau nu, „bătrîni". Este legea inevitabilă a istoriei, care depășește și, în același timp, tezaurizează. Tot ce este dat la spate, primește o semnificație istorică egală. În felul acesta, „după o lungă serie de secole", modernii vor deveni „contemporanii grecilor și latinilor". Tot Fontenelle o spune, în a sa *Digression sur les anciens et les modernes* (1688). „Pentru ce să elogiem ca antici ceea ce grecii în Atica lor admirau ca noutăți" ? se întreabă și Saint-Évremond.[102]

3. Clasic și modern definesc *valori de relație.* Concluzia deplasării și relativizării continui a celor două concepte se impune de la sine. „Modern" și „clasic" înseamnă în istoria literaturii mereu altceva. Noul se învechește, se clasicizează, în timp ce clasicul se modernizează. Mișcare alternativă, pendulară, în funcție de schimbarea condițiilor și contextelor istorice.

Debutul, firește, îl face tot ...Antichitatea. Ce trece drept „modern" la Roma, este de mult „vechi" la Atena. Ce s-a ales din „versurile vechi" ale lui Ennius, care au fost la vremea lor „noi" ? — se întreabă Cicero. Autorii creștini, indiscutabil noi față de literatura antică, fac încă în Evul Mediu figură „veche", deci clasică. În Renaștere, medievalii își pierd cititorii din cauza vechimii. În secolul al XVI-lea, genul „romanzo" constituie pentru Giraldi Cintio și partizanii săi o „noutate". Pentru Voltaire, două secole mai tîrziu, același gen trece drept depășit. Marele adevăr este acesta și Charles Sorel îl formulează cu toată claritatea : „Toate noutățile surprind la început", pentru a sfîrși prin a fi acceptate. În perioada Contrareformei, iezuiții fac figură „modernă". Azi, ei constituie o apariție anacronică, perimată. Ceea ce lui Winckel-

mann, în secolul al XVIII-lea, îi apare „nou", deci „modern", în pictură și sculptură, azi trece — și pe drept cuvînt — nu numai „clasic", dar și „clasicizant", deci total învechit. Și așa mai departe, la nesfîrșit. Despre *Niște idei nouă și cu toate acestea foarte vechi* scrie la noi, în 1839, și Heliade. Este un adevărat loc comun, reluat periodic. În plină perioadă simbolistă, N. Davidescu propune o serie de *Variații împrejurul clasicismului de mîine*. Ulterior, B. Fundoianu: *Spre clasicismul cel nou*.[103] Despre modernitatea și actualitatea clasicilor se discută în presa noastră literară pînă la abundență, ca să nu spunem saturație. Clasicii sînt „clasici" fiindcă sînt „moderni", permanenți, actuali, asimilabili pe o latură sau alta sensibilității contemporane. În timp ce elogiul clasicităților constituie un fenomen de conformism, modernii în faza lor inițială sînt sau par inovatori. Pînă cînd, înghițiți și ratificați de istorie, devin la rîndul lor obiectul unui nou conformism. Este „ironia" lor secretă și eternă.

Mișcarea inversă, de modernizare succesivă a clasicilor, prin preluare de funcții noi, mereu schimbate, se verifică în egală măsură. Arhaizanții Antichității se consideră spirite tradiționaliste. În realitate, ei sînt „modernii" epocii lor. Programul tinde la deprecierea ideii de limbă și operă clasică (exces de „artă", filologie, erudiție). În Evul Mediu se reține situația subiectelor „noi" tratate de „vechi" (Mathieu de Vendôme). Umaniștii Renașterii se proclamă „novatori" (G. Budé). Recuperarea Antichității, descoperirea și reactualizarea textelor vechi, constituie o operație efectiv inedită, fără precedent egalabil. Rezultatul duce la o adevărată răsturnare de valori, la eliminări și substituiri în cîmpul clasic: textul Bibliei este opus Patrologiei, Virgiliu tinde să înlăture pe Homer etc. Imitația clasicizantă a Pleiadei constituie și ea o noutate, o îndrăzneală estetică.[104] Clasicii „marelui secol" la rîndul lor, prin reacțiune față de Pleiadă, sînt novatori și principiile lor estetice reprezintă, efectiv, acte de progres. Unele expresii noi introduse în circulație (*„nouveaux Latins"*, *„Attiques modernes"*) demonstrează același spirit. Apare o „Antichitate modernă", machiată, trucată, stilizată, adaptată modei zilei. După cum există și o altă versiune, a valorilor clasice ignorate, recunoscute „moderne" prin revendicare: „virtutea" păgînilor, de pildă (La Mothe Le Vayer).

Se constată şi un alt fenomen : al transferului retroactiv, care determină formule semiparadoxale, gen : „Bunul-gust al unui *honnête homme* antic" (Saint-Évremond). Întregul vis neoclasic european, care trece *dincolo* de clasicismul francez, îndărăt la izvoarele antice, echivalează cu o adevărată „modernizare" literară. De altfel, neoclasicii formulează unele din argumentele promoderne cele mai valabile. În perioada romantică miturile vehiculează idei moderne.[105] Descoperirea „dionisiacului" şi „iraţionalismului" antic recuperează, fără îndoială, o *altă* Antichitate, dar firul nu se rupe. Punerea insistentă în valoare a persistenţei mitului în epoca modernă (una din preocupările lui Mircea Eliade) are aceeaşi funcţie (v. *Mitul literar*, vol. II).

4. În *planul strict estetic*, inconsistenţa disputei este şi mai evidentă. Conceptele de „clasic" şi „modern" sînt subordonate ideii fundamentale de artă şi în cîmpul artei toate creaţiile realizate sînt şi rămîn calitativ egale, la fel de legitime. Orice creaţie definind un absolut, „modernul" nu poate constitui un progres faţă de „clasic". În ambele sfere au apărut opere „bune în toate genurile" (Dryden). Pe de altă parte, opera literară fiind o structură, o construcţie unitară, indisociabilă, introducerea clasificării în baza unui „fond" clasic şi unei „forme" moderne (sau invers), poate avea doar o valoare tipologică sau morfologică, nu una pur estetică. „În literatură [...] nu există decît bun sau rău, frumos sau diform, adevărat sau fals", categorii superioare „clasicului" şi „romanticului", termeni „convenţionali". „Falsă" ori „frumoasă" poate fi deci, după V. Hugo, orice operă clasică sau romantică, noţiuni subordonate, nespecifice.[106]

5. Se face mare caz de colaborarea dintre *tradiţie şi inovaţie*, de necesitatea inovării fondului tradiţional, de „clasicizarea" actualităţii. Se uită însă, adesea (în secolul al XVII-lea ca şi azi, de altfel !), că nici o creaţie nu este practic posibilă fără un punct de plecare anterior, tradiţional. Nimeni nu poate crea suspendat în aer, fără un minimum de continuitate şi aderenţă conformistă. A fi epigon este una ; creator original, în prelungirea unui fir tradiţional, care poate fi descoperit oriunde, în cea mai deplină libertate, cu totul alta. Recunoaşterea acestui fenomen obiectiv şi universal înlătură, încă o dată, orice falsă alternativă. Creatorul la stadiul „cla-

sic", realizat exemplar, „simpatizează" deopotrivă (o recunoaște și Goethe) cu „trecutul și prezentul". În *Faust* (II) el oferă demonstrația propriei teorii. Romanticii, atît de moderni sub numeroase aspecte, asimilează, integrează și continuă efectiv clasicismul. D-na Staël visează, în fond, aceeași sinteză de „nou" și „vechi", de „nord" și „sud", pe care ar dori s-o patroneze *(De la littérature*, II, Ch. V.). Chateaubriand se crede „clasic" și se arată surprins că a putut da naștere școlii romantice, moderne. La fel raționează și V. Hugo : „Ceea ce (unii) numesc romantism include toate aptitudinile, geniul grec între altele". O serie de manifeste franceze neoclasice („Școala romană franceză") și umaniste, de la sfîrșitul veacului trecut, fac din sinteza clasic-romantic principiul lor de bază. Unii critici ca Thibaudet apără aceeași idee.[107]

De altfel, nici istoria literaturii nu îngăduie astfel de distincții radicale. O serie de momente „ clasice" și „romantice", succesive sau simultane, nu pot fi nici separate, nici riguros compartimentate. Schema tradițională (antici-moderni, clasicism-romantism), preluată din literatura franceză, mai precis din istoria literară franceză universitară, nu se verifică în nici o altă literatură. Peste tot se observă interferențe, coexistențe, suprapuneri de planuri „clasice" și „moderne". Ar fi deci cazul ca astfel de „periodizări" artificiale, profund belferești, să dispară și la noi o dată pentru totdeauna.

Sincronice, nu numai prin contaminare, ci și prin reluarea inevitabilă a unor situații universale, o serie de spirite românești propun aceeași soluție, evident justă : „combinarea formelor antice cu inspirațiile lumii moderne", preconizată de Al. Odobescu încă din 1854. Textul denumit de editor *Bazele unei literaturi naționale* constituie, de fapt, primul nostru manifest bine organizat în acest sens. Ideea merită urmărită, deoarece face o frumoasă carieră. Macedonski acționează în sensul „restabilirii legăturii distruse dintre prezent și trecut", pentru o „trăsătură de unire dintre timpul nou și clasicism" („subtilitatea cea mare"). Revendicarea „ditirambului" poeziei eline are pentru el aceeași semnificație. O etapă importantă este și tentativa analoagă a lui Ion Barbu : „În poezia mea, ceea ce ar putea trece modernism, nu este decît o înnodare cu cel mai îndepărtat trecut al poeziei : oda pindarică". Aceeași orientare și la Al. Philippide.[108]

6. Soluția reală este, fără îndoială, *colaborarea*, prin continuitate, recuperare și înaintare, în spiritul solidarizării istorice și perspectivei infinit deschise. Clasicul anticipează modernul, spiritul modern recuperează și absoarbe, prin asimilare, valorile clasice. De aceea, nu poate fi vorba nici de concurență, nici de infatuare, ci de dubla tensiune a integrării retroactive și a propulsării de pe o solidă bază de lansare. În această concepție, elanul creator implică stimularea prin acumulare, impulsionarea sub presiune, conștiința marilor permanențe asimilate, apoi depășite. A nu acționa decît *prin* și *după* experiența (ratată sau realizată) a precursorilor, prin tentative parțial anticipate, în desfășurare neîntrerupt depășită, aceasta ar fi marea lege a economiei și sensului efortului creator. Goethe, mulți romantici în căutare de arbore genealogic literar, Baudelaire, cu al său vers admirabil : *Dans le présent le passé restauré !*, pînă la modernii englezi care se regăsesc în poeții „metafizicieni" baroci,[109] toți au aceeași fecundă intuiție : a creației care ia și dă trecutului, pentru a putea oferi ceva viitorului.

Problema „reconsiderării" clasicilor este la ordinea zilei, dar ea aparține de fapt mecanismului etern al culturii. Recuperarea programată, dirijată a clasicilor, primește bune definiții încă în perioada *Querelle*-i, care fixează jaloanele metodei : respect selectiv pentru antici, critică dreaptă pentru moderni, asimilarea fecundă, cu o serie întreagă de definiții-metafore : „imitație liberală", „înțelept înțeleasă", „distilarea sucului", „mierea albinei", „bună digestie" etc., „acordul regulilor antice cu plăcerile moderne" (Corneille), completarea lacunelor în sfera clasică, propulsarea energică prin emulație. „Adevărata metodă de a învinge pe clasici este de a profita de toate elementele lor superioare" *(exquis)*.[110] Idolatria partizană face loc admirației temperate, distributive și mai ales profitabile.

7. În locul rivalității propunem, în concluzie, *sinteza creatoare*, înlocuirea falsei opoziții prin construcția bivalentă, cu dublă integrare, în spiritul *Simfoniei clasice* a lui Prokofiev, a *Concertului în Fa pentru pian și orchestră* de Gershwin. Însăși formula tradițională a „imitației creatoare" implică : asimilarea, excluderea copiei, depășirea continuă a punctului de plecare, selectarea, autoconstrîngerea, renunțarea la con-

formismul docil, „acordul" integral, „combinația", deci sinteza. S-ar putea scrie un întreg studiu despre istoria și fenomenologia acestei tendințe organice de sinteză, cu o documentare impunătoare. Comprimăm, deocamdată, chiar în sensul acestei metode, o serie întreagă de texte, cărora le extragem doar esența.[111] Nota dominantă este realizarea artistică, ideea de „artă" care absoarbe și transcende atît noțiunea de „clasic", cît și de „modern", într-o sferă a echilibrului dinamic și universal. Creația presupune inserția simultană în trecut și viitor, convergența simultană a planului clasic și modern, o etapă de maximă personalizare a unui flux potențial, în proiecție infinită. Fără această rezultantă care cristalizează un moment de echilibru etern instabil, nu se poate vorbi de operă literară autentică. Noi credem în marea valoare a poziției medii. De altfel, întreaga perspectivă a acestui *Dicționar* crește dintr-o viziune modernă despre trecutul ideilor literare, elaborată prin elemente clasice, recuperate sintetic și reformulate critic, la nivelul conștiinței estetice actuale.

I. Trebuie apăsat de la început asupra faptului că sensurile noțiunii de *comedie* nu aparțin în exclusivitate sferei teatrale, situație asemănătoare, în bună parte, cu a dramei (v. *Drama*, I). Se admite totuși, fără dificultate [1], după Aristotel *(Poetica*, III, 1448 a), că etimologia exactă este *comazo* („a merge în procesiune") + *ode* („cîntec"), de unde *comodeo*, *comodia*, cu derivatele: *comos* („sărbătoare și trupă a lui Dionysos") și *comestis* („participanți la sărbătoarea dionisiacă"). Comedia are deci o ascendență exuberantă, licențioasă, spectaculară, „histrionică" și „dramatică" în sens larg, deschisă bufoneriilor și distracțiilor joase, de „circ" (Isidor, *Etimol.*, VIII, 7) [2], care stă la baza definiției tradiționale: *comedie* = *spectacol, piesă de teatru.* Predominantă pînă la sfîrșitul secolului al XVII-lea, destul de curentă și după această perioadă, accepția largă se perpetuează și azi sub diferite forme *(Comédie Française, comedian* = actor etc.). Într-un context destul de ambiguu, în care se vorbește de „istorii, *comedii* (s.n.), opere și verice alt", scrise de „lăudații Aristofan, Isiod, Euripid și vestitul Omer", noțiunea începe a fi atestată, în acest sens extensiv, prin Ienăchiță Văcărescu *(Observații sau băgări de seamă asupra regulelor și orînduielelor gramaticii rumânești*, 1787), și în literatura noastră.

II. Specializarea, în interiorul noțiunii teatral-dramatice, se constată încă din Antichitate, în sensul reprezentării *ridicolului* și al producerii *rîsului.* Se recunoaște că „ridicolul" este domeniul de predilecție al comediei *(Poetica*, V, 1449 a),

că acțiunea sa este „hazlie“ și că „părintele ei este rîsul“ *(Despre comedie,* 3, fr. anonim) [3]. Definiția curentă a comediei nu va fi alta : piesă eminamente „comică“, precum scrie și D. Cantemir, primul dintre români, în *Istoria ieroglifică* (1704). Comedia constă în : „Figuri, voroave, carile scornesc rîsul și închipuiesc istoriile adevărate“. *Comèdie* înseamnă și azi în sens popular, învechit, „întîmplare ciudată, hazlie, caraghioasă“, prin suprapunerea celor două înțelesuri de bază : spectacol public, distractiv + eveniment rizibil, surprinzător.

Ar fi însă o eroare să se creadă că ridicolul și rîsul ar constitui condiția esențială sau inițială a comediei. Teza întîmpină rezistență încă din Renaștere (Heinsius, Ben Jonson) [4], și Corneille o respinge în plină perioadă de dogmatizare a genurilor. El își intitulează *Don Sanche d'Aragon* (1650) „comedie eroică“, mărturisind că a ezitat în fața acestei formule, deoarece „nu vede nimic în piesă care ar produce rîsul“. Recunoaște totuși că „această distracție *(agrément)* a intrat atît de mult în practica pieselor de comedie, încît mulți au crezut că ar fi și esența lor...“ De fapt, „comedia poate să se lipsească de ridicol“. Voltaire susține și el, în legătură cu *L'Ecossaise* (1760), că genul piesei sale este „comicul superior *(haut comique)*, amestecat cu genul simplei comedii“. Primul inspiră „surîsul sufletului, preferabil rîsului gurei“. Rezistențe și nuanțări semnificative : ilaritatea, veselia, bucuria *(mirth)* [5] definesc doar efecte comice. Cauza urmează a fi clarificată.

III. *Impulsul* primordial, fundamental, aparține desigur spiritului critic, atitudinii de reprobare, admonestare, satiră, îngăduită și chiar stimulată de libertatea și dezordinea ceremoniilor dionisiace. A fost Dionysos un zeu cu predispoziții critice și polemice ? Unul delirant, inconformist, turbulent, libertar, „contestatar“, în felul său, fără îndoială. Starea de spirit dionisiacă predispune la licență și exuberanță, la impulsivitate și caricatură, climat prielnic bufoneriei, epigramelor și agresiunilor verbale necenzurate. Inhibițiile și refulările dispar, spiritul critic spontan, popular, poate izbucni în voie. Nimic deci mai firesc decît apariția „stihurilor de dojană“, a versurilor „mușcătoare“ *(Poetica,* IV, 1448 b), a zeflemelei și *satirei* (Atheneu, 445 b), mai întîi în cadrul tradiționalelor *comos,* prin procesiuni de „satiri“ batjocoritori, apoi sub formă de coruri cu dispoziție predominant comică. Vechile comedii

ateniene nu fac decît să adapteze şi să perfecţioneze aceste manifestări de explozie satirică, să le disciplineze într-o „fabulaţie". Geneza comediei nu este alta : figurare a unui sentiment critic, revolte morale sau conflict, cum consemnează de altfel şi o veche tradiţie care pretinde că una din primele comedii se inspiră dintr-un conflict real între un grup de ţărani şi de cetăţeni ai Atenei. [6]

Caracterul popular-satiric al vechii comedii străbate şi în terminologia bizantină. După Lydos, satira este un *genus comoediae* [7]. Mai mult, „comoedia" defineşte în primele secole d.e.n. pînă şi unele povestiri în proză cu subiecte „libere" şi chiar texte de expresie proverbială, paremiologică, inclusiv fabulele lui Esop. [8] Vîna aceasta satirică reapare în forme din cele mai incisive în teatrul medieval (Adam le Bossu, de ex.), cu tendinţă de a constitui o notă esenţială a conceptului de comedie : „reprezentare satirică" [9]. Definiţia rămîne dintre cele mai clasice.

IV. Se pune imediat întrebarea care poate fi vocaţia „critică" a comediei, *obiectul* său specific. Răspunsul aristotelic, reluat mereu în substanţă, este cunoscut : „Cusurul şi o urîţime de un anume fel, ca izvoare ale ridicolului" (*Poetica*, V, 1449 a). Mai precis, „păcatele trupului şi ale sufletului" (*Despre comedie*, 6, fr. anonim), defectele şi viciile morale. Deci comedia apare învestită, încă din Antichitate, cu atributele satirei şi ale criticii morale, sistematizate treptat într-un adevărat *topos* estetic, pe deplin cristalizat în Renaştere. Autorii sînt mai toţi comentatorii lui Aristotel şi criticii de această obedienţă : Trissino (*Poetica*, 1529), Iacopo Mazzoni (*Difesa della comedia*, 1557) etc. ; comedia combate „acţiunile rele", cenzurează moravurile „urîte şi josnice", aduce pe scenă „diformităţile", „viciile" [10]. Critica clasică preia şi dezvoltă aceeaşi definiţie, cu nuanţe analitice proprii moralismului francez : viciul „ruşinos şi rizibil", „exagerare a josniciei", constituie o „diformitate morală" de diferite grade : „exagerat", „superior" (*hautain*), „rizibil", echivalent al „ridicolului" [11]. O anumită orientare moralizantă, educativă, uneori chiar filistină, se lasă surprinsă nu o dată în această accepţie a comediei.

V. Personificarea viciilor se face prin intermediul *caracterelor* şi *măştilor* comice, cu tendinţă inevitabilă de tipizare, defectele morale fiind universale. Observaţia comică se

orientează spontan spre clasificare și caracterologie. Cele mai vechi tipuri comice cunoscute figurează o serie de degradări fizice și morale elementare : bătrînul, baba, parazitul, sclavul disprețuit, hoțul, medicul străin de cetate [12], introduse de timpuriu și într-un embrion de tipologie : „Caractere proprii comediei sînt al bădăranului, al prefăcutului și al lăudărosului" *(Despre comedie,* 8, fr. anonim). Lista se îmbogățește prin diferite nume „caracteristice", caricaturale, prin „caractere etice", în stilul Teofrast, conforme cu teoria tradițională, hipocratică, a „umorilor" etc. Formarea personajelor-nume, definite prin calitatea lor comică *(Chremes* = avarul, *Phaedria* = vesela etc.), este dezbătută și în Renaștere (Trissino) [13]. Valoarea acestui mecanism stă însă în altă parte.

Mai mult decît de această generalitate și tipologie (adevărat loc comun al criticii europene, începînd din secolul al XVIII-lea) [14], definiția comediei este interesată de un alt aspect : de automatism și stereotipie, de „mecanizarea" eroilor comici. Ideea de „mască" și „marionetă" traduce (după cum vom vedea) mult mai exact spiritul caricatural și depersonalizat al comicului, și deci al tipului comic pur, care este bufonul (clovnul, arlechinul, paiața, fantoșa). „Soitarii să-mi arăți — cerea Caragiale — ; asta-mi trebuie mie". [15] Tendința comediei este de a-și reduce personajele la scheme morale abstracte, cu simplă funcționalitate comică. În acest sens, comedia constituie poate cea mai „universală" compunere literară, apropiată cel mai mult de condiția abstracțiunii și a esenței : cîteva gesturi, procedee, figuri plastice stereotipe, în situații invariabile, tipizate.

VI. Umanitatea acestor tipuri configurează *mediul social* al comediei, de extracție joasă, populară, cu determinări istorice, de clasă în sens larg. Și sub acest aspect, observația clasică și modernă este unanimă : „oameni neciopliți" *(Poetica,* V, 1449 a), pe „treapta de mijloc" (Horațiu, *Ep.,* II, 1, v. 168) sau de jos a societății, în situație de evidentă inferioritate, „rustici" (Dante, *Ep.,* XIII), „personnes populaires" (Peletier, *L'Art poétique,* 1555). Renașterea, mai ales, se complace în sublinierea caracterului democratic al comediei. Eroii aparțin „mulțimii", stărilor „umile". Sînt săraci, oameni din popor, țărani, soldați, mici orășeni, printr-o polarizare evidentă: sat/oraș, popor/aristocrație, virtute/viciu. Definițiile se repetă

mereu, în special în sfera comentatorilor aristotelici (Scaliger, Castelvetro, Minturno etc.) [16], prilej de meditație pe tema originalității ideilor literare, cu atît mai mult cu cît nici secolele următoare nu se arată mai inventive.

Explicația este simplă. Spiritul comic se desfășoară într-o singură zonă de observație, predispusă spre satiră, dintr-o perspectivă morală și socială superioară. Consecințele literare sînt din cele mai însemnate : evocînd tipuri și moravuri contemporane, comedia proclamă valoarea actualității, deschide drum creației realiste. Raza vizuală a scriitorului crește în adîncime și extensiune. Dacă înlocuim ideea de „natură" prin aceea de „realitate", teoria comediei, așa cum este profesată de Addison, Goldsmith și alții [17], poate fi recunoscută chiar „modernă". Pledoarii în favoarea subiectelor actuale, opuse gustului conservator al păturii sociale conducătoare, se fac de altfel mereu auzite. [18] Dovadă că în această direcție se pot obține modernizările cele mai concludente. Toate succesele teatrale ale avangardei, începînd cu *Ubu roi* și *Les mamelles de Tirésias*, țin de speța comediei.

VII. Dacă nu spune nimic despre specificul comicului și nici măcar despre esența comediei, vechea teorie a *imitației* definește totuși, sub unele aspecte, această vocație realistă latentă. Comedia este prezentată de la bun început drept „imitația unor oameni neciopliți", a aspectelor „ridicole" ale „naturii inferioare" (*Poetica*, V, 1449 a), „imitarea unei acțiuni hazlii și neisprăvite" (*Despre comedie*, 3, fr. anonim). Cît de ambiguă este această noțiune (v. *Imitația*, vol. II) nu vom relua acum, oricît de prestigioși ar fi partizanii unei astfel de definiții (Platon, *Rep.*, III, 394 b-c). Superioară, întrucît mai analitică, este varianta sa latină. După Cicero, comedia este „imitatio vitae", „speculum consuetudinis, imago veritatis" (*De re publica*, IV, 13), formulă de mare succes, reluată sintetic : „Oglinda vieții". Este un adevărat loc comun al Renașterii și Clasicismului [19], metaforă curentă a „imitației obișnuite a vieții" [20], interpretată în cîteva direcții caracteristice.

Dacă „natura" este obiectul imitației comice, în întreaga sa varietate (Boileau, *Art poétique*, III, v. 359—370), comedia dezvoltă metoda observației exacte, minuțioase, morale și sociale. Dar întrucît comedia este de fapt o „imitație exagerată" [21],

deci o creație, „o acțiune imaginară care reprezintă ridicolul“ [22], regimul său nu poate fi decît verosimilul semnificativ, ridicularizarea simbolică. Primind orice conținut posibil, prestigiul acestui concept se menține în continuare mare, chiar și în plin romantism [23]. Baudelaire însuși recunoaște comicului calitatea „imitației combinată cu o oarecare facultate creatoare, cu idealitatea artistică“ [24]. Bun exemplu de recuperare și adaptare reciprocă a ideii de comedie la cele mai tradiționale și elastice concepte. Rezultatul se verifică peste tot în istoria ideilor literare. Conținutul lor se dilată prin polisemie, aglutinare și nuanțare continuă.

VIII. Cînd este gîndită în interiorul celei mai largi sfere, comedia își definește cu și mai mare greutate *diferența specifică*. Genul proxim este arătat atunci a fi, după împrejurări : poezia, „carmina“, „drama“ (= piesa de teatru), respectiv „fabula“ (Donatus, Lydos) [25] și mai ales „poemul dramatic“, precum în doctrina clasică [26], în prelungirea Renașterii (Scaliger). În felul acesta, comedia preia toate ambiguitățile ideii de „dramă“ și „poezie“, întreaga oscilare inevitabilă între conceptul de spectacol și de creație literară.

De unde, la un pol, asimilarea mecanică a comediei cu piesa de teatru, spectacolul dramatic etc., la celălalt, identificarea comediei cu orice tip de lucrare literară, indiferent de gen. În această ipoteză, ce nu devine „comedie“ ? Cînd evocă viața din casa lui Odiseu, Homer compune „un fel de comedie de moravuri și caractere“ (*Tratatul despre sublim*, IX). Deci *Odiseea* ar fi o „comedie“. La fel *Divina Commedia*, în interpretarea lui Dante însuși : „narațiune poetică“, inițial tragică, fericit încheiată. Dovadă... *Infernul* și *Paradisul*, argumentare într-adevăr poetică (*Ep.*, XIII). Dacă mai adăugăm la toate acestea că fabulele lui La Fontaine sînt „o amplă comedie într-o sută de acte diferite“ și că *La Comédie humaine* de Balzac este efectiv obsedată de ideea și metafora comediei [27], realizăm întreaga dilatare a noțiunii. Comedia devine atunci o metaforă pentru imaginea literară a existenței contemplate din unghiul critic al spectacolului rizibil.

IX. Varietatea *speciilor* comediei, abundența criteriilor de clasificare, marea lor confuzie aduc dovezi în același sens. Apar, pe parcursul evoluției conceptului de comedie, o serie întreagă de determinări, cele mai multe extraestetice, unele

„geografice" (comedie *à l'italienne, à l'espagnole*, precum în secolul al XVII-lea francez), altele strict profesionale, teatrale, actoricești, identificate încă din Antichitate. Dar pe ce bază? Definițiile adoptate sînt revelatorii: comediile *atellane* își trag denumirea de la ...localitatea unde au fost jucate, *togatae* de la ...toga personajelor, *planipediae*, de la ...picioarele goale ale actorilor, *tabernariae* de la ...tavernele frecventate de personajele din popor etc. Lista, mult mai bogată, de semnificație strict istorică, demonstrează din plin caracterul pur empiric al acestor pseudoconcepte. Dacă mai există umbră de îndoială asupra caracterului convențional al acestui tip de definiție literară, nomenclatura antică a comediilor (care include și *motoriae, palliatae, rhinthonicae, praetextae, trabatae* etc.)[28] vine s-o risipească definitiv.

Efecte ale confuziei dintre teatrul dramatic și comic sînt și speciile comediei, așa-zicînd „industriale", „profesionale", „comerciale", începînd cu *mimus* antic și terminînd cu *commedia dell'arte*[29], *commedia sostenuta*, *commedia erudita*, comedia-balet — specifică gustului baroc —, comedia bulevardieră, vodevilul etc. În măsura în care situațiile și „măștile" eminamente tipizate ale acestor genuri exprimă situații comice universale, excluderea lor din cîmpul literaturii nu este posibilă. Contestabilă rămîne doar tendința de a scoate atribute estetice din unele elemente de tehnică și recuzită teatrală ori histrionică.

Întemeiată sub raportul clasificării obiectului „imitației", respectiv al observației comice, se dovedește doar tipologia, nu mai puțin tradițională, reluată și azi[30], fixată între două extreme: farsa și drama. Într-adevăr, comedia oscilează între aceste limite: a comicului pur, integral, în termeni care urmează a fi precizați (v. *Comicul*), și a dramei (tragediei), care tinde să absoarbă și să anihileze comicul pur, convertit într-o sinteză supracomică. În rest, în interiorul evantaiului larg deschis, se înscriu o serie întreagă de spețe intermediare, cu tendință de pulverizare: cîte tipuri de situații comice, atîtea comedii posibile. Mai mult decît criticii și esteticienii, autorii intuiesc în special pe această latură personalitatea greu de definit a comediilor pe care le scriu. De unde și apariția unor subtitluri la prima vedere fanteziste: „comedia unei înalte conjuncturi"

(Dürenmatt), „farsă lirică" (Claudel), „un fel de comedie" (V. I. Popa) etc. Creatorul simte din instinct că eticheta „comedie" rămîne mereu prea strîmtă, prea imprecisă, și în esență el are dreptate.

În general, genurile comediei se grupează după liniile de forță ale „subiectelor" comice, cu observația că limbajul teatral influențează din plin mai toate definițiile : 1. comedia de *intrigă*, cu variantele sale : „comedia erorilor", *comedia de capa y espada, comédie du genre* etc., al cărei etalon hipertrofiat și schematizat este *farsa*, cu o serie întreagă de spețe înrudite, antice, medievale și moderne : *ridicula, parada, parodia, soties, moralités* etc. : 2. comedia de *caracter* (în terminologie anglo-saxonă zisă și a „umorilor"), care-și propune, la origine, să interiorizeze și să naturalizeze schematismul măștilor *commediei dell'arte* ; 3. comedia de *moravuri*, colective sau individuale, realistă, naturalistă, *comédie rosse*. Clasificarea este în același timp precisă și vagă, exactă și pur teoretică, deoarece orice comedie participă într-o proporție oarecare la toate cele trei tipuri, neexistînd niciodată în stare pură. Fenomenul a fost observat de mult.[31] Tipologiile, simple abstracțiuni, sînt totdeauna utopice.

Cazul comediei mixte, impure, asociată dramei și chiar tragediei, fenomen de experiență antică *(komoitragoidia, hilarotragoidia)*[32], confirmă aceeași observație. Realitatea obiectivă și justificarea teoretică a genurilor mixte rămîn peste tot una singură : fenomenul asociază esențele, viața combină situațiile cele mai contradictorii, percepția literară este dialectică. De unde întreaga teorie a *tragicomediei*, reluată în termeni moderni : *dramă comică, farsă tragică* (precum la Eugen Ionescu)[33], *comedie neagră, infratragedie, comedie absurdă* ; a *dramei*, în înțelesul secolului al XVIII-lea, de „comedie serioasă" : a *comediei eroice*, cu subiect de comedie și eroi de tragedie ; a *comediei istorice*, în sensul baroc de dramă istorică, a *comediei sentimentale*[34], tipică secolului al XVIII-lea *(larmoyante, afflicting, rührende Lustspiele)*, unde se rîde și se plînge, în limitele comicului bonom, sugerînd simpatia, nu fără o bună doză de convenție. Alături de aceste specii teatrale, apar

și construcții pur teoretice : *la comedia lirica y ideal* (Aristofan), *la comedia — novela* (Lope de Vega), *la comedia caprichosa y fantástica* [35] etc. Formațiuni gratuite și totuși posibile, prin asocierea ideii de comic oricărei producții literare.

X. Există și o *accepție pur negativă* a ideii de comedie, produsă prin contaminare teatrală excesivă, la nivel artificial și cabotin. Sensul unor judecăți ca acestea : „comedie curată", „joacă o comedie" etc., sancționează simularea, contrafacerea, minciuna, nesinceritatea. Reacțiunea aparține limbajului popular, bunului-simț infuz în mulțime. Dar se constată luări de poziții, de aceeași orientare, și în sfera literară. Comedia este respinsă adesea în numele ideii de verosimil, ostil oricăror exagerări și artificialități, inclusiv comice [36], sau a ideii de autenticitate, în spirit romantic. Comedia se oprește de multe ori doar la suprafață ; natura umană profundă scapă observației comice exterioare, inevitabil superficială. [37] Se reține și disprețul pentru latura comercială, industrioasă, a stilului Scribe, tradus la mijlocul secolului trecut printr-un adevărat conflict între literatură și comedie. [38]

COMIC (GENUL)

Se reduce evoluția și implicit conștiința genului comic la comedie ? Dacă prin „genul comic" se înțelege numai comedia, piesa de teatru comică, așa cum afirmă întreaga tradiție clasică, antică și rinascentistă,[1] atunci — firește — originea, istoria și concepția genului comic se confundă cu originea, istoria și ideea comediei, ca gen teatral. Dacă însă genul comic include și alte specii comice, atunci el cuprinde totalitatea literaturii comice, indiferent de gen. De fapt, singurul concurent al comicului teatral este doar comicul epic, și el de veche tradiție, activ prin solidarizarea organică a formelor autoreflectării eului creator. Acesta se poate nara și contempla, în același timp și în egală măsură, în situații de tip epic și comic (v. *Genurile literare*, VI, 1). Examinăm deocamdată în cadrul de față numai evoluția ideii de comedie.

I. Urcînd la izvoare, descoperim aceeași geneză obscură, controversată, ca și în cazul *dramei:* rituri și procesiuni dionisiace, travestiri în animale *(satiroi)*, ceremonii populare, diferite forme de *comos* = dansuri, improvizații de cîntece licențioase (Aristotel, *Poetica*, IV, 1449 a), coruri predramatice, absorbite treptat de vechile forme ale comediei, cu verigi intermediare încă neclarificate. Opinia cea mai tenace, discutată și de unii autori antici (Plutarh, Atheneu, Donatus), leagă originea comediei de sărbătorile viticole de toamnă, de euforia și exuberanța ditirambilor dionisiaci[2], tradiție „religioasă" care se transmite și Renașterii (Minturno[3]), Clasicismului (Molière, *Tartuffe*, pref.), lui Vico etc. În această stare

confuză, larvară, nu se poate vorbi de nici un fel de geneză determinată.

Că au existat actori comici primitivi *(deikelistai)*, care improvizau, și adepți ai cultelor de fertilizare *(phallophoroi)*, creatori de „spectacole" bufone, faptul este sigur. Ditirambul — compoziție liberă pentru coruri — ne aduce pînă în pragul comediei-spectacol. Trebuia totuși creat un cadru instituționalizat, definită o formă, și această inițiativă revine statului atenian, care fixează condițiile comediei, aprobă reprezentațiile și acordă autorilor corul de care aveau nevoie *(Poetica*, V, 1449 a). Abia de la acest stadiu înainte (sec. V. î.e.n.), se poate vorbi de o geneză comică propriu-zisă. Deoarece, tot Aristotel precizează, numai „după ce comedia și-a dobîndit oarecum înfățișarea proprie, au început să se pomenească și poeții comici propriu-ziși". Epicharmus, Formis fac acest pas hotărîtor, nominalizat, de la simplele recitări ale corului, la rudimentele unei acțiuni comice de tip teatral. Ceea ce nu vrea să spună că elementele „phalice" nu supraviețuiesc și după dezvoltarea vechii comedii în sens cult, așa cum mimul și pantomima vor găsi spectatori și în plină perioadă de glorie a comediei clasice latine. Genul comic are, fără îndoială, dezvoltarea sa istorică. Dar conceptul genului comic nu se clarifică decît pe măsură ce apare și se dezvoltă o conștiință estetică a comediei.

II. Constituirea sa întîmpină o serie de *obstacole* serioase, dintre care cel mai sever, dacă nu și mai tenace, se dovedește fără îndoială :

1. *Dogmatismul religios*, atitudinea antiprofană tradițională a spiritelor intolerante și rigoriste. În această perspectivă, rîsul constituie o adevărată blasfemie și indecență, pe care Platon o condamnă în termeni memorabili și.... ineficienți *(Rep.*, II, 364, b-c-d), în ciuda preconizării cenzurii și normativului sacerdotal *(Rep.*, II, 380 c). Apologeții creștini (Tertulian, Sf. Ioan Chrisostomul) relevă aceeași dispoziție (și îngustime) anticomică, împinsă pînă la limita obscurantismului, a suprimării oricărui gen de spectacol. De altfel, titlul predilect al autorilor amintiți este tocmai acesta : *Contra spectacolelor*, bestia neagră a tuturor sufletelor religioase și puritane, a tuturor teologilor fanatici în timp și spațiu, cu momente de recrudescență, unele notabile prin personalitatea protagoniștilor.

Nicole, în al său *Traité contre la comédie* (1659), se dovedește doar un jansenist habotnic. Dar Pascal și Bossuet sînt spirite distinse. Or, în *Pensées* (208) și *Maximes et réflexions sur la comédie* (1694), trebuie spus cu regret, lărgimea orizontului nu este, în unele împrejurări, mai mare. Molière stîrnise, într-adevăr o mare tulburare în conștiințele pioase ale epocii. De unde izbucnirea unei vaste și violente polemici, cu participări numeroase și oficiale. Se pronunță condamnări și chiar excomunicări, actorii sînt expulzați din Paris, comedia este învinuită de toate relele posibile. Cel mult dacă se admite o comedie „care să facă onoare religiei“ [4]. Dar episodul cel mai celebru al acestei controverse este, fără îndoială, *Lettre à D'Alembert sur son article Genève...* (1758) de J.-J. Rousseau, document al unei mentalități puritane, intolerante, pline de prejudecăți și, ceea ce este mai grav (cel puțin pe durata textului), fără noțiunea artei. În *Encyclopédie*, D'Alembert sugerase deschiderea unui „teatru de comedie“ în austera cetate calvinistă, propunere inocentă care prilejuiește dezlănțuirea unei adevărate avalanșe dogmatice : coruperea moravurilor, dezordine și risipă economică, diatribă anti-Molière etc. În acest regim filistin, nici discuție de analiză obiectivă și estetică a noțiunii de comedie.

2. *Dogmatismul estetic* ridică alte obstacole. Mult timp, comedia nu este gîndită și definită decît în funcție de tragedie (gen nobil, exemplar), fie prin suprapunere, fie prin delimitare de conceptul aristotelic. Pe o latură, progresul este considerabil, întrucît problema este așezată într-un plan estetic. Pe de alta, însă, paralelismul strict se dovedește îngust și mecanic, util ca reper dialectic, insuficient ca principiu analitic. Pentru a nu mai aminti de faptul că preluarea integrală a definiției și schemei tradiționale împiedică autonomizarea reală, determinarea exactă a originalității de substanță a comediei.

a) *Cadrul clasic* îi impune o structură fixă, rigidă : prolog, *agon* (conflict sau dezbatere între erou și cor), *parabasis* (antract în care poetul comic, prin intermediul corului, își exprimă reflexiile), scene și episoade, care dezvoltă situațiile inițiale, și *exodos*, finalul. Pe această latură, nu se înregistrează nici un progres, și Renașterea, prin Peletier din Mans (*L'Art poétique*, 1555) și alții, nu face decît să preia întreaga schemă sistematizată tripartit : introducere (*protasis*), înaintare-tratare

(*epitasis*) și încheiere (*catastrofa*)[5]. Tragedia parcurge, în linii generale, aceeași curbă.

b) Unele nuanțe și dezvoltări apar în legătură cu ideea de *acțiune*, care stă la baza întregii definiții tradiționale a tragediei și comediei. De unde și posibilitatea interpretărilor și ambiguităților „epice", caz analog cu al dramei (v. *Dramaticul*, III) : ditirambul evocă faptele povestite de poet (Platon, *Rep.*, III, 394 c), comedia imită o „acțiune hazlie" (*Despre comedie*, 3, fr. anonim) etc. Întreaga concepție aristotelică este dominată de ideea că o comedie va fi cu atît mai desăvîrșită, mai apropiată de drama-tip, cu cît va avea mai multă intrigă sau acțiune[6]. Acțiune, fabulă (traducătorii englezi folosesc cuvîntul „story"), este comedia și pentru Donatus (*De comoedia et tragoedia*, VI, 1)[7]. În Evul Mediu, la fel, comedia trece drept „un gen de narațiune poetică diferită de toate celelalte" (Dante, *Ep.*, XIII, 10).

Definiția, desigur, este echivocă, ambiguă. Cu atît mai mult cu cît în sprijinul său vin și altfel de texte, nu mai puțin ilustre : *Batracomiomachia*, *Margites*, *Culex*, *Achileida*, exemple de comic epopeic, alternanța *ludicra/seria*[8], care deschid calea genului eroicomic, apoi a romanului comic, noțiune literară ce dă, în parte, și titlul unei opere de Scarron (1651). Afinitățile sînt atît de evidente, încît excesul de intrigă riscă să transforme comedia într- un „simplu roman"[9].

Tradiția se dovedește însă mai puternică decît astfel de rezerve, de altfel tîrzii, căci în Renaștere și Clasicism acțiunea trece încă drept elementul esențial al comediei, comedia clasică fiind prin excelență o comedie de intrigă. Corneille rezumă opinia epocii : „După ce am citit în Aristotel că tragedia este o imitație a acțiunilor, și nu a oamenilor, cred că am oarecare drept să spun același lucru și despre comedie..." (*Don Sanche d'Aragon*, 1650.) Comparația tragedie/comedie, regăsită și la comentatorii aristotelici (Trissino, Guarini etc.)[10], continuă pînă în epoca actuală. Referințele sînt numeroase. Apar și „paralele" puse pe două coloane[11], citabilă între toate fiind observația lui Bergson : în timp ce drama (tragedia) concentrează atenția asupra acțiunilor, comedia o îndreaptă asupra gesturilor[12].

c) Definirea *regulilor* comediei, mai înceată decît a a tragediei și mai curînd practică decît teoretică (în Renaștere și Clasicism textele sînt încă puține și nu îndeajuns de repre-

zentative) [13], îmbracă un caracter net dogmatic abia în secolul XVIII-lea. Gustul clasic, pe deplin consolidat și codificat, se extinde în cele din urmă și asupra acestui gen „inferior", prescriind — după modelul mărturisit sau subînțeles al tragediei — „legile comediei" (Goldoni, *Mémoires*, 1787, II, Ch. III). Se va vorbi, deci, cu insistență de „reguli" și „unități" pe toată durata esteticii clasice și neoclasice, cu prelungiri pînă în secolul al XIX-lea. [14] Punctul de plecare este nostalgia comediei ideale, „fără defecte", de o perfecțiune strict formală.

d) Nu mai puțin dogmatic sînt enunțate și *funcțiile* comediei, într-un spirit restrictiv, de mare rigoare etică. Insistența este atît de vădită, încît abundența clișeului ascunde cu greu preocuparea alibiului moral, tendința justificării cu orice preț, prin însușirea și chiar concurarea punctului de vedere advers. Începînd, deci, tot din Renaștere, comedia își propune scopuri predominant și chiar exclusiv morale : propagarea virtuților, combaterea viciilor, îndreptarea moravurilor. Loc comun de vastă răspîndire, propagat de critici, acceptat de toți comediografii iluștri : Molière, Goldoni, Farquhar etc. Formulele sînt atît de stereotipe, încît orice originalitate dispare. [15] Și trebuie să te numești J.-J. Rousseau ca să respingi din principiu acest argument de convenție : comedia, „care nu poate cîtuși de puțin să corecteze moravurile, poate în schimb foarte mult să le strice" [16]. Punct de vedere comun, mai ales printre contemporani, convinși iluminiști, pătrunși de principii educative, umanizatoare, „civile". [17] Cînd atacurile puritane se întețesc, soluția este și mai simplă : se acceptă pe față teza detractorilor și se proclamă — prin supralicitare — principiul comediei moralizante. [18] Ipocrizie instinctivă ? Reflex etic tradițional ? Fapt este că această atitudine se constată în special în literatura engleză, unde pledoariile abundă pînă în epoca actuală (B. Shaw, Sean O'Casey [19]).

Marea dificultate nu constă în a proclama o dogmă literară, ci a o justifica, a-i găsi argumente acceptabile. În cazul în speță, efectele slabe și chiar nule ale „moralizării" comice trebuiau, într-un fel, reabilitate. Vechea teorie a lui *utile dulci* este deci redescoperită, readaptată și atribuită solidar în Renaștere comediei și tragediei. [20] Scopul lor este unic. Doar metodele diferă, prin mobilizarea educativă a rîsului în cazul comediei, după principiul *castigat ridendo mores* (Jean de Santeuil), fapt care

însă n-a fost dovedit niciodată. Dar cum întreaga definiție a comediei stă pe o serie de convenții și clișee, ea asimilează și acest *topos*, îndeajuns de convenabil și onorabil ca spirite dificile ori sociabile, precum Lessing sau Goldoni, să-l accepte fără obiecții.

Apare și o explicație mai subtilă, derivată din teoria aristotelică a *katharsis*-ului, adoptată de altfel încă din antichitate: „Pe calea desfătării și a rîsului [comedia] săvîrșește curățirea acestor patimi" *(Despre comedie*, 3, fr. anonim). Impulsul viciului s-ar consuma imaginar, potențial, înainte de a trece la acte. Terapia psihologică se complică ulterior în sensul consolidării, relaxării și mai ales al destinderii antimelancolice. Antidot antidepresiv, comedia este interpretată uneori (în sfera anglo-saxonă) și în spirit utilitarist, necreativ : după un spectacol de comedie, „ne reîntoarcem la activitățile noastre cu mai mult zel și seriozitate" [21]. Pragmatism empiric tradițional, de observație curentă.

e) Sinteza acestui dogmatism este *definiția închisă, restrictivă* a comediei, ostilă interferenței și contaminării altor genuri. Formele rămîn mereu îndărătul realităților literare. Stabilizarea comediei într-o structură invariabilă se dovedește utopică. Apar diferite combinații „mixte", motiv pentru care mentalitatea clasicizantă respinge cu regularitate, începînd din Renaștere, pastorala comică, tragicomedia [22], comedia sentimentală *(larmoyante)*, „degenerarea" tragediei în „comedie burgheză". Voltaire, între mulți alții, citabil ca simplă ilustrare a unei atitudini, combate tocmai în acest sens, al păstrării stricte a „limitelor" comediei. În caz contrar, apar „piesele bastarde", „barbare", care degradează și desfigurează comedia. [23] Astfel de idei, puse sub prestigiul lui Molière, sînt tipice militantismului clasic pînă în pragul secolului al XIX-lea [24], și chiar după.

III. Mișcarea contrară, determinată de dialectica interioară a literaturii, echivalentă cu *liberalizarea* progresivă a genului comic, urmărește scoaterea comediei de sub apăsarea oricăror dogmatisme, începînd cu cel mai tradițional dintre toate, al religiei, ceremoniilor și ideilor sacre. Prima și cea mai însemnată mutație în interiorul conceptului de comedie devine, deci, consecința necesară a laicizării, a afirmării și legitimării mentalității comice profane. Procesul foarte dificil (încă insuficient pus în lumină) caracterizează întreaga fază „antică" a

literaturii, cu persistențe și metamorfoze vizibile pînă în epoca actuală.

Inițial — dar această perioadă continuă, de fapt, pînă în Renaștere — se constată doar o laicizare de fapt, tacită, strict empirică. Spre sfîrșitul secolului V î.e.n., „festivalurile" dionisiace pierd din intensitatea sentimentului religios, devin un fel de cvasi-„oratorii" secularizate. La Epicharmus apar chiar și elemente de mitologie burlescă, deși rigorismul tradițional este încă mare. Dovadă reacțiunea lui Platon împotriva „sacrilegiilor" poeților. „Zeii Eladei, răniți de moarte, în chip tragic, în *Prometeu înlănțuit* al lui Eschil — scrie Marx — au trebuit să moară încă o dată în chip comic în dialogurile lui Lucian." [25] Atitudinea lui Lucian rămîne totuși una de „avangardă", de extremă singularizare.

De altfel, prin creștinism, sentimentul religios cunoaște multe secole de mare fervoare, și deci de inhibare a spiritului comic literar, care nu reizbucnește decît în Evul Mediu și încă la periferia teatrului, prin parodii de gust popular : *sermons joyeux*, litanii bufone *(Saint Hareng)*, satire antipapale deghizate *(Jeu du prince des sots)*. De se poate vorbi de o laicizare efectivă a comediei, ea încă nu ajunge la o astfel de conștiință. Unele cazuri de repudiere, precum al lui Boccaccio, sînt și ele de semnalat. Rezistențele curtenești de asemenea, limita comicului — după *Il Cortegiano* (II, LXVIII) de Castiglione — fiind blasfemia celor sfinte. Războaiele religioase, Contrareforma, Inchiziția determină o alergie și mai gravă la genul comic. Din care cauză, orice emancipare are valoarea unui document rar, precum la Cervantes : „Ce de false miracole... ce de fapte apocrife și prost înțelese ale cîte unui sfînt care uzurpă minunile altuia ! Ba încă și în comediile cu subiect laic se încumetă să vîre cîte o minune acolo, fără altă nevoie și fără alt gînd decît că li se pare lor că n-ar sta rău aici cutare fapt miraculos ori cerească «apariție»." *(Don Quijote*, I, XLVIII.) Independența de spirit a lui Molière este și mai mare : el își pune întrebarea de ce subiectul ipocriziei religioase n-ar putea fi adus pe scenă ? Înțelegem acum de ce *Tartuffe* (1669) reprezintă o dată nu numai din istoria comediei, dar și a spiritului comic efectiv liber.

IV. În direcția liberalizării lucrează și *evoluția* propriu-zisă a comediei, care surpă din interior pilonii concepției dogmatice. Recunoașterea acestor transformări implică ideea

de opoziție și depășire a formelor anterioare, înlocuirea unor genuri comice prin altele, delimitări tot mai nete de fazele anterioare ale comediei, proces surprins și schițat în liniile sale protoistorice încă de Aristotel. Comedia umanistă a Renașterii se ridică împotriva farsei medievale, a *commediei sostenuta*, a *commediei dell'arte*, în termeni radicali, cvasi-„avangardiști". Existența procesului ascendent se profilează limpede în conștiința lui Ben Jonson, a cărui reprezentare despre evoluția comediei începe *ab initio* [26]. Molière însuși poate fi depășit, în sens purist, clasicizant, convingere din care Destouches își face un adevărat program. [27] Trecerea de la bufoneria licențioasă la „bunul-gust" este, de altfel, tipică, în materie de comedie, întregului secol al XVIII-lea. [28]

Apariția conceptului comediei *noi*, opuse celei *vechi*, traduce și mai limpede acest proces, al modificărilor calitative în succesiune. Criticii introduc o astfel de clasificare încă din Antichitate, latentă și la Aristotel: „Felurile comediei sînt: veche (care exagerează nota glumeață), nouă (care, lepădîndu-se de acest element, înclină spre gravitate), mijlocie (un amestec al amîndurora)" *(Despre comedie*, 11, fr. anonim). Noțiunea de noutate, de „modern" în sens larg, este aplicată — se pare — pentru întîia dată în literatura europeană. Reluată periodic, prin imitație și parafrazare, ea devine alt loc comun al ideii de comedie, regăsit periodic, pînă la *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) a lui Lope de Vega și la criticii secolului al XVIII-lea. Într-un sens, vocația noutății definește orice creator. Dacă n-ar avea convingerea noii contribuții, activitatea sa ar fi lipsită de orice rațiune superioară.

V. Supus unei astfel de eroziuni și dilatări interioare, conceptul comediei suferă modificări însemnate în cîteva compartimente-cheie:

1. În domeniul *acțiunii*, ca urmare și a legislației ateniene care interzice la o anume epocă atacurile personale, nominalizate, pe scenă, comedia începe „să trateze teme cu *caracter general*" (s.n.). Invectiva directă, iambică, este părăsită în favoarea unor „subiecte", a unei intrigi comice propriuzise *(Poetica*, V, 1449 b). Episodul intră în tradiția istorică a comediei. Îl amintește Erasmus, Boileau îl evocă în versuri corecte *(Art poétique*, III, v. 335—358). Mulți critici ai secolului al XVIII-lea fac referință la aceeași contribuție pozitivă a cen-

zurii [29], hotărîtoare pentru întreaga orientare a comediei. Satira directă este „copilăria", ridicarea la universalitate — maturitatea comediei.

Acțiunea tragediei se desfășoară în tiparele mitologiei și istoriei fabuloase. În acest cadru rigid, posibilitatea invenției este minimă. Regimul comediei, apropiat de spontaneitatea ficțiunii, se dovedește — dimpotrivă — mai independent, și faptul începe să fie subliniat de nu puțini comentatori aristotelici : eroii se pot mișca și vorbi mai liber etc. [30] Dovadă evidentă, după Diderot, că „poetul comic este poetul prin excelență" [31].

Acțiunea scapă de sub constrîngere și datorită împrejurării, într-un fel fericite, că... Aristotel nu se pronunță asupra acestui capitol. Partea finală a *Poeticii* fiind pierdută, teoreticienii Renașterii pot specula în voie. Deci întregirea și dezvoltarea conceptului comediei sînt și consecința unui accident istoric. Guarini și Castelvetro devin, în sfîrșit, originali. Bineînțeles, în interiorul tradiției postaristotelice, care atribuie tragediei un sfîrșit „trist" și comediei unul „vesel" (Donatus : *turbulenta prima, tranquilla ultima*). Dincolo de această condiție [32], care anticipă atît de precis modernul *happy end*, comediograful n-are a întîmpina nici un fel de restricții.

2. De pe urma reglementărilor ateniene profită și conținutul *subiectului*. Observația comică se lărgește, se deplasează spre teme generale, de ordin social. Sfera vieții cotidiene începe să fie admisă de fapt, apoi și teoretic, pe picior de egalitate cu lumea artistocratică a tragediei. Tendința se dezvoltă și se consolidează prin afirmarea tot mai insistentă a comediei ca gen autonom, legitim, prin totalitatea delimitărilor față de tragedie. Cît de lent și de dificil se desfășoară acest proces, ne putem da seama și din faptul că, în secolul al XVII-lea, în plin clasicism, Boileau încă mai disprețuiește „la populace", impunînd comediei să glumească numai „cu noblețe" (*Art poétique*, III, v. 404—405). Abia în secolul următor, odată cu afirmarea conștiinței burgheze de clasă, comedia își recunoaște deschis dreptul de a evoca noile stări sociale, numite de Diderot „condiții" : omul de litere, filozoful, comerciantul, judecătorul, avocatul, omul politic, cetățeanul, magistratul, omul de finanțe, marele senior, intendentul. „Condiția trebuie să devină acum obiectul principal al comediei și caracterul doar accesoriul" [33].

Tot în această perioadă apar și primele elemente de „sociologie" a comediei, pusă în legătură cu „progresele societății spre o adevărată civilizație" [34]. Stendhal va pretinde în mod paradoxal că republica și democrația sînt ostile comediei. [35] Dar întreaga literatură a secolului al XIX-lea vine să infirme această teză : asistăm, dimpotrivă, la o adevărată eflorescență a comediei de moravuri și a „comediei sociale" (Dumas-fils, H. Becque). Genul își dovedește vitalitatea și în epoca actuală (Maiakovski, Brecht).

Recunoașterea — destul de tîrzie de altfel — a conținutului „național" al comediei adaogă o nouă notă conceptului tradițional, care începe să se deschidă și în direcția determinărilor etnice, „spiritului și moravurilor națiunilor", cum se spune în secolul al XVIII-lea. Comedia franceză este deosebită de cea spaniolă sau italiană. „Geniul diferitelor popoare" determină „diferențe particulare", specifice. [36] „O bună comedie — teoretizează Voltaire — este pictura vorbitoare a unei națiuni [37]". Goldoni își proclamă independența față de comediografii francezi, Farquhar declară că ține seama numai de condițiile locale [38], englezești. Tragedia este universală, situată în timp și spațiu abstracte. Comedia, dimpotrivă, este localizată, „subiectele sale se schimbă în funcție de țară și epocă" [39]. De unde posibilitatea controversei, a concurenței naționale. În timp ce D-na de Staël proclamă superioritatea gustului francez, Hazlitt este de opinie diametral opusă. [40] Discuția rămîne totuși profitabilă, contribuind la definirea personalității comediei, la sporirea conștiinței sale de sine.

3. Lărgirea continuă a observației se răsfrînge și asupra *caracterelor*, cu tendința părăsirii tipologiei clasice în favoarea individualizării temperamentale și morale. Cu alte cuvinte, sensul interior al comediei este înlocuirea schemelor tradiționale limitate, personalizarea „măștilor" convenționale. Goldoni își propune să reformeze *commedia dell'arte* tocmai în acest sens, al creării comediei de caracter, după modelul naturii și al mediului social (*Mémoires*, I, Ch. X, XI). Eroul devine elementul central al comediei, pe deplin comparabil cu eroul tragic, prin intensitatea pasiunilor și viciilor, prin caracterul său tipic : „Comedia este un portret, dar nu portretul unui singur om..., ci al unei specii de oameni răspîndiți în societate, ale căror trăsături bine distincte sînt reunite în una

și aceeași figură“ [41]. În felul acesta, tipologia esențială se refac, îmbogățită cu rezultatele noii observații sociale și morale.

4. Liberalizarea procesului creator și a definiției corespunzătoare este urmarea întregii *rezistențe antidogmatice* a comediei. Față de tragedie, superioritatea sa este evidentă : subiectele pot fi inventate, fără constrîngere, limbajul eroilor scapă convențiilor puriste și nobile. Și acest fapt începe a fi recunoscut și teoretizat din Renaștere. Un autor al epocii, Jacques Grevin, vorbește chiar de marea „libertate a poeților comici“ [42], reală doar în sfera marginală a *commediei dell'arte*, întemeiată pe un coeficient însemnat de improvizație și spontaneitate. Comedia cultă se lovește în continuare de prestigiul lui Aristotel și al definițiilor sale, necesar a fi răsturnate sau măcar completate ori nuanțate.

Tendința, timidă încă în clasicism, devine notabilă abia în secolul următor, plin de comediografi antidogmatici. Unul dintre ei, Farquhar, pune chiar punctul pe i : „Aristotel n-a fost poet, și prin urmare el nu este capabil să dea instrucțiuni poeziei“ [43]. Unitățile, regulile, normele clasice, aduse în discuție de Corneille și Lope de Vega [44], devin tot mai iritante, mai antipatice [45]. Antidogmatică rămîne și negarea separării radicale dintre comic și tragic, recunoașterea funcției „liberale“ a tragicomediei [46]. Accentul nu mai cade pe ideea de imitație, ci de verosimilitate, pe „pictura după natură“, ce stimulează creația „adevărată“, „probabilă“, nerestrictivă. „Cel mai mic fals ne supără“ [47]. Se înțelege, ideea devine proeminentă, și Beaumarchais declară că „nimeni nu este obligat să facă o comedie care să semene cu altele“ [48]. Azi a devenit de la sine înțeles că nici o comedie nu se poate scrie cu un model în față, sau plecînd de la un concept prealabil, dogmatic. În 1784, o astfel de atitudine era însă efectiv îndrăzneață.

5. *Reinterpretarea în sens liberal* a funcțiilor tradiționale ale comediei, echivalentă cu părăsirea programului educativ-moralizant, rigid, nu este posibilă fără revendicarea libertății depline de expresie, pas hotărîtor pe care Molière îl face. El combate ideea viciilor „privilegiate“ apărate de critică (ipocrizia religioasă) și solidarizează de această libertate soarta comediei însăși : „Ori trebuie aprobată comedia lui *Tartuffe*, ori condamnate toate comediile“. Revoluționară pentru epocă

este și contestarea noțiunii de „regulă artistică", înlocuită prin aceea a „plăcerii" (*La Critique de „l'École des femmes"*, 3, 1663). Altfel spus, a finalității estetice, care trece pe primul-plan al comediei.

Deși tradiția antică nu ignoră cîtuși de puțin ideea de joc și divertisment comic [49], concepția se cristalizează încet, dificil, înconjurată de mari restricții etico-religioase. Inițiative izolate pot fi semnalate mereu [50]. Dar abia în secolul al XVIII-lea, cînd pozițiile clericale-dogmatice încep efectiv să slăbească, se constată afirmarea deschisă a „amuzamentului" și „plăcerii" comice, noțiuni pe care le va redescoperi și romantismul, în perspectiva comediei antice, definită, precum la frații Schlegel, ca expresie a libertății și bucuriei ingenui [51]. Comediografii urmăresc pe față relaxarea și distracția publicului, prin comedii de succes facil, care cad la rîndul lor sub rigorile spiritului comic, precum la Sheridan (*The Critic*, I, 2, 1789).

6. În materie de *stil*, curba este în linii mari asemănătoare : tragedia cere expresia nobilă, solemnă, grandioasă, „limba comediilor este obștească și de rînd", potrivită condiției personajelor și „locu-i de origine" (*Despre comedie*, 9, fr. anonim). „Un subiect comic nu poate fi dezvoltat în versuri de tragedie", ci numai „în versuri de rînd" (Horațiu, *Ars poetica*, v. 89—90). Se admit și jocurile de cuvinte, diminutivele, parodiile [52]. Tradiția medievală merge, la fel, prin stilul „inferior" [53], preconizat și în Renaștere : „vorbire obișnuită, comună". Cînd comedia este scrisă în versuri, lipsa rimelor nu constituie o eroare [54]. De fapt, singurul stil indicat este numai al prozei, și un comediograf al Renașterii, Larivey, apără — printre primii — această teză [55]. Există și recomandări contrare de esență estetă, clasicizantă, care exclud „cuvintele murdare" și propun stilul pur, elegant, *genteel* [56]. Afinitățile comediei merg totuși spre expresia democratizată, opusă convențiilor și clișeelor „distinse".

7. Toate aceste emancipări duc treptat la o nouă configurare a conceptului de comedie. Însă cît de tenace, de rezistentă, se dovedește tradiția clasică observăm și din faptul că *ierarhia* consacrată se modifică încet, iar raportul de forțe față de tragedie nu este răsturnat decît cu mare greutate. Mult timp, singura revendicare posibilă rămîne doar recunoașterea egalității — îndrăzneală maximă — timid formulată în Renaștere

(Larivey), afirmată puternic abia de Molière *(La Critique de l'„Ecole des femmes"*, 7). Un obstacol puternic îl constituie pătrunderea mentalității clasice chiar în interiorul conceptului de comedie : comedia *nouă* este inferioară celei *vechi*, punct de vedere afirmat de la Quintilian *(Instit. Orat*, X, 1, 65—66, 99—100) pînă în Renaștere. Cînd genurile comediei se înmulțesc, ierarhia tradițională se reface : *la petite comédie* cedează pasul în fața lui *la grande comédie*. Romanticii au și ei ierarhia lor : comedia de fantezie ar fi superioară celei de moravuri și de caracter. Abia la Schiller se constată o modificare fundamentală de optică : comedia este superioară tragediei [57].

VI. Situație care aparține esenței mecanismului antiliterar (v. *Antiliteratura*, IV) : ultima fază a liberalizării comediei coincide cu negația sa, cu apariția conceptului complimentar, inevitabil, de *anticomedie*. La capătul eliberărilor succesive de sub constrîngeri și dogmatisme, comedia dobîndește în cele din urmă dreptul de a se nega pe sine, oarecum în sensul hegelian al disoluției artei, al suprimării comunicării cu publicul, al distrugerii convenției teatrale și chiar al convenției care-o instituie. În această ipostază, comedia devine propria sa „comedie", o autoparodie, caricatură violentă a procedeelor sale specifice, precum în programul lui Eugen Ionescu : „Nu trebuie ascunse sforile, scrie el, ci făcute mai vizibile, deliberat evidente, împinse pînă la grotescul profund, la caricaturi, dincolo de ironia spirituală a comedienilor de salon" [58]. Întors în el însuși, ciclul ideii comediei se resoarbe în propria sa negație.

COMICUL

I. Substratul teoretic al *comediei* și *genului comic* este, în mod evident, conceptul de *comic*, greu de analizat nu atît din cauza numeroaselor sale variante verbale, cît datorită nivelărilor și confuziilor pe care le produce în diferite sfere extraliterare. Nu orice comic este literar, nu orice explicație a comicului este estetică, nu orice definiție este adecvată unui conținut comic specific. Jocul sinonimelor dovedește tocmai această incertitudine : dacă în secolul al XVIII-lea existau mai mult de zece echivalente *(humour, burlesque, ludicrous, ridicule, esprit* — cu diferite variante : *wit, Witz* —, *satire, mimicky, buffoonery, jest, mirth, raillery, doggrel)* [1], lista actuală include — numai în limbile franceză, engleză și germană — peste patruzeci de sinonime, cu tendința îmbogățirii continui : *slapstick* (= comic în genul fraților Marx), *burlesque show* (= *striptease)* etc. [2]. Care este numitorul comun ?

II. O confuzie veche, tradițională, *sub specie theatri*, întîlnită și în cazul *dramaticului* (v. *Dramaticul*, II), asimilează *comicul* cu spectacolul teatral al *comediei*. Dar noțiunile nu se acoperă integral, nu sînt sinonime. Dacă este adevărat că toate comediile exploatează situații mai mult sau mai puțin comice, comicul îmbracă și numeroase aspecte neteatrale, în afara comediei scenice. Există un abundent comic epic, scos în evidență încă de Aristotel, în legătură cu *Magrites* de Homer *(Poetica*, IV, 1448 b), tipic poemelor eroi-comice, parodii ale marilor epopei, cu frecvență literară neîntreruptă pînă în secolul al XVIII-lea. Un titlu ca *Le Roman comique* de Scarron (1651)

reflectă sinonimia nu mai puțin tradițională *(comique = actor)*. Dar conținutul textului satisface și cealaltă accepție, a comicului epic, reluată mereu cel puțin pînă la *Histoire comique* de Anatole France. Pe o treaptă inferioară sînt basmele și poveștile comice, snoave, păcăleli etc., de proveniență folclorică, înregistrate tot la capitolul comic încă din Renaștere (B. Castiglione, *Il Cortegiano*, II, XLVII-XLVIII). Întreaga literatură comică din lume de specie distractiv-umoristică, pînă la *comics*-urile și bandele desenate actuale, se înscrie în aceeași categorie extrem de largă. Atît de încăpătoare, încît ea include chiar și comediile nereprezentate sau neteatrale. Genul pare să fi apărut în Renaștere, cînd încep să se publice și comedii nejucate (Larivey, 1579, 1611). Musset îl ilustrează, cu ale sale „comedii și proverbe", „spectacole într-un fotoliu".

III. Supărătoare este și o altă confuzie, de largă răspîndire, de veche tradiție și ea, pentru care comicul este o cauză a rîsului, orice obiect care excită rîsul, „arta de a produce *(amener)* rîsul" [3]. Este însă o mare deosebire între a rîde și a rîde „comic", între rîsul pur și simplu și cel „estetic-literar". Se poate rîde oricum și despre orice; comicul literar cultivă doar anume forme de rîs, care au o cauzalitate specifică. Motivele rîsului sînt comice, dar nu orice rîs este comic. De altfel, în întreaga problemă a rîsului, multe explicații propuse iau efectul drept cauză. Cît privește cauzele propriu-zise, observația reține o serie întreagă de „rîsuri", care n-au nici un fel de proveniență literară (lectură) sau teatrală (spectacol).

1. Multe reacții strict *fiziologice* declanșează spontan mecanismul anatomo-facial al rîsului: excitație agreabilă, plăcere, bună dispoziție organică (maimuțele rîd și ele!), stări de euforie. Acest rîs ancestral, elementar, învecinat cu cel sălbatic, feroce, al „arătării colților", aparține stadiului „primitiv", preliterar, al umanității. Frecvența sa cotidiană nu mai trebuie demonstrată. Ca și expresia sa total neestetică (atitudini corporale contorsionate, fenomene viscerale, lacrimi, salivație etc.).

2. Mult mai nuanțat, mai evoluat, este rîsul *psihologic*, afectiv, al amorului-propriu satisfăcut, la auzul unor știri bune, care ne fac plăcere, bucurie, rîsul-surpriză, discret sau expansiv, interior sau exuberant, „surîs al sufletului" sau explozie truculentă, vulgară. Rîsul nervos, spasmodic, amar, dis-

perat, maladiv, isteric sau patologic, poate fi clasat în aceeași categorie, exterioară sau direct ostilă sferei estetico-literare [4].

3. Nici rîsul *social* nu poate fi ignorat : comunicativ, defensiv, disimulat, pudic, politicos, convențional, element esențial al „limbajului" social, expresie a luării de contact, complicității, solidarizării colective, contagios tocmai din această cauză. Cînd societatea ne acceptă, ne apreciază, ne elogiază, rîsul său este de „primire *(accueil)*; cînd ne respinge, ne sancționează și ne elimină, rîsul său este de „excludere" *(exclusion)* [5]. Acest rîs generează o serie întreagă de glume sociale, „jocuri de societate", total neliterare. Nuanța, importantă, trebuie reținută de pe acum.

IV. Cu toată autoritatea lui Aristotel *(Poetica,* V, 1449 a), opinie curentă pînă în epoca actuală, nici identificarea integrală a comicului cu *ridicolul* nu este mai satisfăcătoare. În primul rînd, datorită ambiguității acestui termen : ridicol sau rizibil, efect sau cauză, fenomen estetic sau aspect al vieții ? Căci există, fără îndoială, un ridicol natural, răspîndit în proporții de masă, și o imagine estetică a stării naturale de ridicol. Dovadă „Dosarul Junimii", colecțiile de „perle", genul *sottisier*, alături de literatura comică de pură creație, singura care interesează arta și teoria literară. Unul este spontan, nativ, inepuizabil ; altul, operă de talent, elaborată, limitată la un cîmp precis de observație. Ridicolul vieții este infinit, universal și mai inventiv decît cel mai comic spirit. Mergem la bibliotecă, cerem un volum din *Enciclopedia* lui D'Alembert și Diderot, pentru a consulta articolul *Comique*, și ni se aduce volumul din aceeași *Enciclopedie* cu planșele despre... papagali, întîmplare simbolică. Rîsul intervine peste tot. Ceea ce interesează este starea de spirit care face posibilă surprinderea ridicolului, tehnica interpretării și expresiei sale literare :

1. Simțul comicului, formă de creație ca oricare alta, „dispoziție" sau „gust", cum se spune în secolul al XVIII-lea [6] (accepție notabilă întrucît ne aflăm efectiv în fața unei „sensibilități" speciale), presupune ca o condiție esențială, prealabilă, *atitudinea critică*, de neaderență sau contestare. Sentimentul ridicolului este reflexul unei reacțiuni negative, al unei dispoziții ostile, refulate sau declarate. Efect al „plăcerii malițioase" [7], simțul comicului nu poate fi, în substanță, decît „rău", caustic, sarcastic („Îi urăsc, mă", declară Caragiale), profund nesenti-

mental. El nu înțelege și nu simpatizează, nu este clement și nu cruță pe nimeni.

Din care cauză, simțul comicului include în toate manifestările sale un element satiric, ofensiv, de ostilitate și chiar de agresivitate. Comedia se naște sub formă de „înțepături", de „stiluri de dojană" (Aristotel, *Poetica*, IV, 1448 b) și așa moare. Ea nu poate fi decît insolentă și injurioasă, luînd toate aceste noțiuni *cum grano salis*, ca imagini critice îngroșate ale unor realități de obicei ascunse sub văluri de pudoare și convenții. Spiritul critic este străin afecțiunilor curente, și au dreptate cei ce susțin că vocația comică se verifică prin capacitatea surprinderii ridicolului chiar și la ființa iubită [8]. Fără îndoială, treptele „criticii" comice sînt foarte variate, înscrise pe o curbă care merge de la bonomul *pince sans rire*, la satira și injuria declarată. Dar chiar în formele cele mai benigne și aparent inocente, comicul sfidează, bravează, refuză o realitate dată. Motiv pentru care el irită și enervează în cele din urmă, în orice ipostază. Comicul este „antipatic" prin definiție, fiindcă ridiculizează.

Pe această latură, procedeul esențial se dovedește demascarea, „smulgerea măștii" (formula nu este nouă) [9], denunțarea imposturii, falsității și aparențelor de orice speță, operație gravă, implicînd responsabilitatea actului de acuzare și condamnare. Rîsul mecanic este superficial și distractiv. Rîsul critic se propune ca un corectiv, cu atît mai serios cu cît acidul dizolvant atacă valori mai înalte și principii de autoritate mai consolidate, ajunse în stadiul de scleroză și degradare. De unde, eternul reflex instinctiv, alergia anticomică tradițională, alarma spiritelor chemate să apere ideile și ierarhiile consacrate (religioase, morale etc.), în fața prezenței ofensive a comicului. El sperie, fiindcă atacă frontal prejudecățile, superstițiile, mițurile, clișeele, formele goale, fenomenele de opresiune și rutină, moravurile osificate.

Spiritul său implică sub acest aspect ireverența și insubordonarea, „subversiunea" latentă. Exercițiul său este deci incompatibil cu intoleranța spirituală, cu dogmatismul și lipsa de libertate. Comedia antică n-a putut să apară decît într-un regim democratic, prin înlăturarea tiraniei din Megara [10]. Comicul cere libertatea de gîndire și, în special, consolidarea mentalității laice, profane, singura care face posibilă apariția criticii. Că spiritul comic este din toate aceste cauze profund antimis-

tic, „blasfemator", „satanic", o dovedește și faptul că teologii condamnă mereu rîsul, iar biserica persecută pe actorii și autorii comici ori de cîte ori are ocazia. Abia în secolul al XVIII-lea, spiritul comic își revendică din plin drepturile [11]. Dar cît de apăsătoare, de obsedantă este această emancipare, îndeosebi în mediul catolic, ne putem da seama și din considerațiile lui Baudelaire despre rîs și comic, ca „element damnabil și de origine diabolică" [12]. Doar Pascal contestase această teză, dovedind cu toată seriozitatea că și sfinții... rîd. Rîsul este deci tolerabil. Conștiința poate fi împăcată [13].

2. Reacțiunea comicului nu este posibilă fără ierarhizare, fără afirmarea unui sentiment latent sau declarat de *superioritate*. Perspectiva comică reflectă altitudinea morală, privirea de sus în jos, o bună doză de amor-propriu, mulțumirea de sine, oarecare egocentrism și condescendență. Comparația imediată a superiorității noastre reale sau imaginare, cu inferioritatea obiectivă sau presupusă a celorlalți, determină predispoziția spre comic. Hobbes a spus-o de mult, cu luciditate: declanșarea „mîndriei subite" *(sudden glory)* [14]. Simțul comicului este, deci, proporțional cu satisfacția diferenței avantajoase, a distanței dominatoare dintre noi și obiectul observațiilor noastre, al orgoliului reflectat în micimea celorlalți, uneori al refulării sau înfrîngerii care-și ia revanșa. Copiii, umilii, modeștii, timorații, conformiștii de orice speță (funcționarii birocratizați, oficianții de la ghișee etc.) n-au sentimentul comicului. În schimb, orgolioșii, vanitoșii, vindicativii, malițioșii, spiritele inteligente, tăioase și lucide, își fac din cultivarea comicului un adevărat regim de viață. Tehnica folosită este afirmarea inferiorității obiectului ridicol, diminuarea sub condiția medie a situației date, cultivarea abia camuflată a disprețului.

Rezultatele sînt totdeauna de ordinul degradării și minimalizării. Ce este mare și nobil devine mic și trivial, demnitatea este umilită, ierarhia tradițională răsturnată, învingătorul învins, prin clișee literare clasice („păcălitorul păcălit", „lumea răsturnată" etc.) [15]. Parodia temelor sacre și a ideilor grave ține de aceeași optică a persiflării și bagatelizării. Cînd nu vrei să admiri sau să invidiezi deschis, rîzi, batjocorești. S-a observat că dezbrăcarea (care este tot o „demascare") are efecte comice, prin intimidare și diminuare [16]. De altfel, orice fel de devalori-

zare, de trecere de la valoarea superioară A la valoarea inferioară B este comică (un strănut într-o scenă de dragoste, o pisică pe podiumul unui concert), formulă modernă (Ch. Lalo), care sintetizează observații destul de vechi (Bain, Spencer) [17], de altfel verificate. Rezultatul invariabil este ridiculizarea, comicul care disprețuiește, net deosebit de cel ce „rîde" și se „distrează". Disociație importantă [18], în sensul demonstrației noastre, întemeiată pe accentuarea dispozițiilor și intențiilor critice ale comicului.

Există o limită a ridiculizării ? S-ar spune că nu, de vreme ce *orice* se poate ridiculiza, iubirea cea mai sublimă, sentimentele cele mai nobile etc. Alceste are punct cu punct dreptate, și totuși este ridicol, ceea ce infirmă teza că adevărul ar fi testul și bariera ridicolului [19]. Din care cauză, amatorii de ridicol devin, nu o dată, odioși, profund antipatici, detestabili, prin hipertrofia eului și a voinței de putere, expresia neascunsă a sentimentului nemăsurat de superioritate. Sancțiunea este automată : excesul de comic, de reliefare a ridicolului, de conștiință a superiorității, devine... ridicolă ea însăși, printr-o adevărată justiție estetică imanentă. Cît privește frenezia rîsului, predispoziția enormă și mecanică spre ilaritate, ea este de esență antiliterară. Între tipul *hipergelos* și *misogelos*, sentimentul comicului cade undeva la mijloc.

3. Îndărătul reacțiunii noastre critice și al atitudinii de superioritate descifrăm prezența unui principiu tutelar, care-l instituie și-l justifică. Explicația interioară a comicului, totdeauna normativă, stă în conștiința ascunsă sau declarată a unui *ideal contrariat*, a unei *valori înalte negate* sau minimalizate. În timp ce simplul rîs n-are nici un conținut, sentimentul comic este expresia unei valori implicite, a unei concepții — fie și embrionară — de viață. Motiv pentru care comicul se dovedește cel mai „filozofic" dintre genuri, diametrul opus ilarității goale, specifică ființelor comune, superficiale, care nu pun în rîsul lor nimic, nici un entuziasm, nici o trăire, nici o idee. Dimpotrivă, sentimentul comic adevărat privește dintr-o perspectivă universală, absolută, a cărei ignorare, contrarietate sau bagatelizare îl irită și îl incită. Atitudinea sa este, deci, urmarea surprinderii unui dezechilibru „comic", a unei incongruențe „ontologice", de substanță. Intervenția sa semnalează și resta-

bilește, în felul său, ordinea universală amenințată, negarea unei idei absolute [20].

În esență, comicul nu poate fi deci „vesel", ci „trist", expresie a unei decepții sau nemulțumiri interioare, produsul unei judecăți negative, prin raportare spontană la o normă implicită, ignorată ori călcată. De unde vocația profund obiectivă a comicului, sensibilitatea sa pentru defecte de ordin general, pentru orice *abatere de la normă*. Aceasta poate fi întemeiată sau arbitrară, subiectivă sau obiectivă, efemeră sau permanentă, locală sau universală. Dar în orice ipoteză sentimentul comic pleacă de la dezacordul unei norme (criteriu, principiu, cutumă, convenție etc.) cu realitatea, de la confruntarea dintre un „model" și o excepție, în condiții de superioritate și inferioritate normativă. Un poet ca Leopardi a avut această intuiție : ieșirea din normă este totdeauna rizibilă, se rîde mult mai ușor de lucrurile extraordinare decît de cele obișnuite [21]. Rîsul comic sancționează excepția, surpriza, apariția insolită, necanonică. Anormalul este totdeauna latent comic.

4. Sensibilitatea excepțională a comicului pentru diformități și defecte numai în felul acesta poate fi pe deplin lămurită : combinarea unei judecăți generale cu un sentiment critic despre un *defect* oarecare. Despre „cusururi", „urîțenie de un anume fel" (Aristotel, *Poetica*, V, 1449 a), „defecte ale trupului și sufletului" (Quintillian, *Instit. orat.*, VI, 3) se vorbește încă din Antichitate, în această zonă adunîndu-se și cele mai multe observații tradiționale din cele mai evidente. În Renaștere se dau liste întregi de diformități rizibile, adevărat inventar de teme și subiecte comice [22], ideea centrală fiind mereu aceasta, bine formulată de Shaftesbury : „Nimic nu este mai ridicol decît diformul" [23]. Trebuie insistat asupra faptului că prin „diformități" noi înțelegem orice atribut sau calitate negativă rezultată dintr-o abatere de la o normă specifică.

Tipologia acestor situații comice se suprapune în întregime peste tabloul valorilor în descompunere, în frunte cu cea religioasă, adevărat *topos* literar curent începînd din Evul Mediu [24], cu preoți și călugări ridicoli, cu fețe religioase în plină culpă față de legile evanghelice și ale Bisericii./La rîndul său, devierea de la adevăr și ordinea logică produce comicul paradoxului, calamburului teoretic, absurdului, identificat nu de azi, de ieri [25], cu mult înaintea lui Bergson [26] și a celorlalți

observatori ai comicului ilogic și inversiunii simțului comun. Comic adînc, grav, tulburător, care pare a surpa însești bazele existenței, expresie a unei adevărate terori existențiale, de care nu ne eliberăm decît prin ridiculizarea neliniștii adînci a propriei noastre ființe.

Dimensiunea socială a comicului este și mai evidentă, și mai răspîndită. Violarea unei norme colective, indiferent de forme (singularizare, abstragere distrată, rigiditate, gafă, stridență etc.), sau cadre sociale (moravuri, conduită publică, limbaj etc.) atrage pe loc sancțiunea ridicolului. Din care cauză, atît insociabilitatea (dezintegrarea socială), cît și inovațiile precipitate (accelerarea nestudiată, neorganizată a ritmului social) sînt prin excelență comice. Reacțiunea socială de ostracizare este în ambele cazuri rîsul, ridiculizarea inconformismului. Deci comicul decurge, cum s-a observat demult, și dintr-o abatere de la „conveniență" (Cicero, *De orat.*, II, 58) prin sfidarea „uzanței", „decenței", „bunelor purtări", în limbaj francez clasic *bienséance* [27]. În cel modern — contradicție, sfidare, desolidarizare, atitudine inconformistă etc. Pedeapsa este rușinarea publică, solidarizarea ostilității prin ridicol.

La polul opus individualismului, devin la fel de comice fenomenele de fixație și rutină socială, obiceiurile moarte, perimarea totală a instituțiilor. Observația lui Marx este valabilă pentru *toate* sfîrșiturile de ciclu istoric, pentru *toate* formele vechi de viață : „Ultima fază a unei forme a istoriei universale este *comedia* ei". De ce se petrec lucrurile astfel în istorie ? „Pentru ca omenirea să se despartă cu *voioșie* de trecutul ei." [28] Acest moment de bună dispoziție este sancțiunea invariabilă a istoriei moarte, din care n-a mai rămas decît inerția formelor și a normelor. Comicul social este direct proporțional cu coeficientul lor de rigiditate și de cădere în desuetudine.

Predilecția pentru degradările și viciile morale este, fără îndoială, și mai apăsată. Mai întîi, datorită faptului că numai în această sferă „diformitatea" se individualizează, devine personală, deci propriu-zis literară. Apoi, prin posibilitatea tipizării și universalizării observației comice. Răutatea, josnicia, prostia, invidia, pedanteria, bigotismul și toate celelalte defecte, inventariate încă în urmă cu multe secole [29], sînt adevărate antiteze, negări exemplare ale valorii morale, profund criticabile tocmai din această cauză. Urîm răul, și comicul este

expresia simțului moralității noastre contrariate. Eroii ridicoli nu iubesc nimic din ceea ce este drept, cinstit și curat, și noi îi destestăm și-i ridiculizăm ca să-i pedepsim și să-i umilim pentru defectele lor. Conturarea viciilor se produce în diferite cadre sociale. Apare o comedie de moravuri care nu devine posibilă decît *după* constituirea unui cod social și a unor defecte etice cu caracter de exponență. Dar reacțiunea sentimentului comic rămîne în esență mereu una și aceeași.

Vechile observații în materie de ridicol nu fac nici o disociere între „urîtul" moral și estetic, solidarizare explicabilă prin înfrîngerea comună, din ambele direcții, a idealului de perfecțiune și frumusețe. *Kalokagathia* antică stă la antipodul oricărei erori etico-estetice și din perspectiva sa decurg toate judecățile negative despre comicul urîtului. Bătrînul și baba, ca prototipuri ale diformităților fizice, sînt, poate, cele mai vechi tipuri comice atestate [30], urmate de o serie întreagă de alte „urîciuni" (*deformitates*, Cicero, *De orat.*, II, 236). În Renaștere, rîsul este arătat în mod frecvent ca efect al „urîtului" [31], peste tot descoperind implicarea unei concepții despre frumos și bine, abaterea de la o normă unică încă indistinctă. Autonomia valorilor în motivarea sentimentului comic este, de altfel, destul de tîrzie. Cel puțin pînă în secolul al XVIII-lea, obiectul ridicolului și al luării în rîs (*raillery*) este arătat a fi mereu opusul frumosului și adevărului [32].

S-a afirmat că existența obstacolului constituie una din condițiile comicului, și observația, în acest sens, al contrarietății ideale, valorice sau normative, este, fără îndoială, îndreptățită. Între conștiință și lume, între ideile, aspirațiile și valorile mele și existență se interpune o barieră, o „imposibilitate" (Demetrius, *Tratatul despre stil*, II, 126), a cărei înfrîngere atrage ridiculizarea. Depășirea piedicii care prefigurează rezistența, nu însă și victoria asupra superiorității noastre și a principiului în numele căruia acționează, constituie un frecvent izvor al comicului. Refularea, urmată de eliberarea și „evacuarea" tensiunii acumulate sub apăsarea convențiilor și cenzurii sociale (nu totdeauna explicată și definită în termeni freudiști) [33], pare a fi explicația cea mai verosimilă.

5. Ideea de *contrast* rezumă forma acestor contradicții și depășiri de obstacole, modul de funcționare al unui mecanism, nu însă conținutul și factorii ce-l pun în mișcare, în

speță reacțiunile sentimentului critic de superioritate, în numele unei norme. Contraste există peste tot. Ca să devină comice, este necesar ca ele să irite conștiința superiorității noastre în fața spectacolului „diformităților" vieții. Cu această distincție esențială, vechea teorie a contrastului, reluată mereu începînd din secolul al XVIII-lea (care o și descoperă *expressis verbis*), poate fi primită și integrată întregii analize. Varietatea destul de mare a definițiilor („disonanță", „incongruitate", „rău asortiment", „dezacord" „opoziție")[34] închide una și aceeași idee : „Comicul participă totdeauna la categoria contradicției"[35]. Doar că accentele acestei propoziții urmează a fi puse altfel.

Dacă este adevărat că orice contrast care verifică și stimulează sentimentul critic de superioritate devine comic, rezultă că raportul fundamental eu/lume se modifică, în orice împrejurare, prin răsturnarea permanentă a perspectivei în favoarea noastră, a privirii în sens unic, de sus în jos. Toate raportările și comparațiile, toate contrastele și disproporțiile posibile introduc în felul acesta o nouă ierarhie : favorabilă nouă, defavorabilă obiectului comic. Nu este de ajuns să subliniem existența contrastului logic (judecăți, idei) sau psihologic (două serii interferente de idei, două imagini sau serii de imagini contradictorii, percepția simultană a două raporturi contradictorii etc.). Este necesar să surprindem în acest proces și o direcție, un sens al reierarhizării, prin răsturnare și diminuare. Toate contrastele încep să fie înregistrate dintr-o perspectivă unitară, care minimalizează și inversează raportul stabilit în defavoarea partenerului și în favoarea observatorului.

Că lucrurile stau astfel o dovedește și faptul că încriminarea comică fundamentală este aceea a falsei superiorități, a pretențiilor importante și vide, vanității goale, infatuării-bluf. Sentimentul de superioritate este totdeauna sensibil la impostură și simulare, și cu cît autenticitatea sa este mai mare, cu atît percepția ridicolului care doar o mimează devine mai tăioasă și mai amară. Una din cele mai vechi analize ale comicului, a lui Platon *(Philebos,* 48—49), pune în lumină tocmai acest ridicol al unor pretinse merite superioare (avere, calități morale și fizice). Lista rămîne deschisă și azi tuturor formelor de impostură, simulare, afectare. Siguranța de sine, suficiența, grandomania, pretențiile umflate, aroganța infatuată, complexul de superioritate caricatural sînt prin definiție comice. Iar

cînd superioritatea se dovedește inexistentă, suprema impostură este tocmai aceasta : a voi cu orice preț să fii spiritual și sensibil la ridicolul real sau pretins al altora, fără a-ți da seama că n-ai nici spirit, nici simț al comicului. A te lua în serios în această ipostază, contrast de esență cu tine însuți, constituie ridicolul maxim, absolut. În viață, în literatură, în critică și cronică mai ales, unde stridența devine și mai mare, în sfera spiritului autocritic absent...

Este deci vorba, în ultimă analiză, de un conflict declarat între aparență și esență, pe care Marx îl surprinde în realitatea istorică a vechiului regim [36], dar care este aplicabil oricărei confruntări dintre *a fi* și *a părea*, dintre *être* și *paraître* (ceea ce ar explica între altele de ce barocul, care cultivă o astfel de antinomie, predispune la comic) : „Dacă ar crede în propria lui *esență*, ar mai încerca, oare, s-o ascundă sub *aparența* unei alte esențe și și-ar mai căuta, oare, salvarea în ipocrizie și în sofisme ?“ [37]. Falsele „asemuiri“ și „amăgiri“ reperate încă din Antichitate (*Despre comedie*, 4, fr. anonim), lipsa de conținut și de substanță, tot ce se dovedește contrar realității veritabile se nimicește în spirit hegelian prin sine însuși, prin cădere invariabilă în ridicol.

Conflictul dintre fond și forme, dintre pretenții și realitate, aparține aceleiași categorii comice fundamentale, cu foarte bune definiții (în deplină cunoștință de cauză) la Eminescu și Caragiale, teoreticieni ai *moftului* : „Cea mai comică noțiune românească — scrie poetul — e moftul, antiteză neîmpăcată și-n sine atît de ridicolă dintre aparența exterioară și fondul intern. Cele mai antitetice și mai comice caractere e moftangiul. Tartuffe e moftangiu. Comica existență a postulanților din *Millo director* consistă într-aceea că sunt moftangii“ [38]. Și nu surprinde deloc la redactorul *Moftului român* o observație ca aceasta, în același spirit al derealizării impostur ii : „Ridicul e acela care n-are talent și nu vrea să știe că nu-l are și, vrînd în ruptul capului să dea dovezi pozitive că-l are, dă una peste alta dovezi că nu-l are“ [39]. Mimarea gestului creației, naivitatea literară și neliterară dau mereu exemple de contravenție ridicolă la o realitate inexistentă.

6. Validitatea acestui principiu se verifică și prin posibilitatea clasificării coerente a tuturor *tipurilor de contra-*

dicții posibile în funcție de același criteriu care-și asumă, pe rînd, toate valorile implicate sau introduse într-o relație de superioritate și inferioritate. Descoperim, deci, peste tot aceeași *tipologie descrescîndă*, de la grandoarea și demnitatea absolutului, la efemerul și relativul accidentului : divinitatea contrazisă și anihilată de om, idealul înfrînt de teluric, spiritul învins de trup, cu toate consecințele sale : absolutul ridiculizat de relativ, finitul ce ia locul infinitului, nimicul substituit totului, contrarietatea suprapusă identității etc. Fiecare din aceste formule își are paternitatea și teoreticienii săi. Pentru fiecare propoziție se poate produce un citat ilustru. Preferăm, totuși, să sintetizăm din punctul nostru de vedere totalitatea fragmentelor. În sfera teoretică, deci, aceeași contradicție, care scoboară și umilește : abstractul depășit de concret, adevărul de eroare, sensul de nonsens, bunul-simț de stupiditate etc. În viață, la fel : mecanismul substituit organismului, automatismul care ia locul vitalului, repetiția care alungă spontaneitatea (miezul teoriei lui Bergson : „du mécanique plaqué sur du vivant"), dezarmonia dintre cauze și efecte, proiecte grandioase reduse la neant, întreaga serie a neconcordanțelor dintre scopuri și mijloace, dorințe și posibilități, fapte și interpretări. În sfera valorilor, un spectacol identic : triumful ridicol al răului asupra binelui, imperfecțiunii asupra perfecțiunii, urîtului asupra frumosului, literaturii proaste asupra celei bune, ideii false asupra celei adevărate, a incompetenței și improvizației literare asupra competenței și pregătirii etc.

7. Se poate vorbi, sub acest aspect, de o *pseudolege a comicului* ? În orice caz, despre o *descreștere tipică a contrastelor*, pe diferite planuri, fără îndoială. Comicul scoboară oarecum în trepte, de sus în jos, prin contradicții descrescînde, de tot mai mică amplitudine și intensitate. Sus — contrastele „ideale", jos — cele materiale, înalte și facile, „nobile" și „bufone", conform ierarhiei tradiționale („nobil", mediu, „burghez", „grosier", josnic) [40], dar cu conținut diferit, pur tehnic. În același timp, comicul pare a descrește, a se descompune, prin pulverizare. În sferele superioare ale generalității abstracte, comicul se lasă grupat în cîteva mari categorii *(caracter, intrigă, moravuri*, conform unei alte clasificări tradiționale, tematice). Dar la nivelul operelor literare comicul tinde să se particularizeze, să adopte stilul unui singur scriitor, de unde legitimitatea unor

formule precum : *molieresc, ubuesc, caragialesc* etc. Deci comicul tinde să se limiteze, prin însăşi vocaţia sa, la o singură situaţie, personaj sau chiar cuvînt ridicol [41]. Această situaţie-limită presupune găsirea unui cuvînt special pentru fiecare realizare comică, prin trecere continuă de la clase la indivizi.

O evoluţie evidentă, puţin observată, deşi importantă, este şi aceea a restrîngerii, a contracţiei progresive a contrastului, care generează o serie întreagă de tehnici comice-limitrofe, pseudosinonime : ironia, parodia, cuvîntul de spirit (v. *Ironia, Parodia,* vol. II ; *Spiritul,* vol. III), caracterizate prin subtilitate ; cultivarea contrastelor minimale de finețe, la antipodul contrastelor violente, puternice. Punctul ultim este suprapunerea, şi deci anularea contrastului pînă la limita interferenţei, într-o zonă unde extremele se ating, trecînd imperceptibil unele în altele. Destinul ideal al comicului ar fi deci absorbirea sa dialectică în opusul său, fără a înceta să rămînă în continuare comic, deşi de o calitate diferită. Există, deci, nu numai o polisemie a operei comice, dar chiar şi a esenţei comicului, de natură să ne reţină oarecare atenţie.

8. Comicul nu poate fi izolat în stare pură decît prin analiză. Existenţa sa literară este ambiguă, mobilă, determinată de două mişcări contrare, care se anulează reciproc, într-o zonă medie, profund instabilă : comicul alunecă în tragic, tragicul în comic, interferenţă din cele mai frecvente.

Comicul devine involuntar tragic (v. *Tragicul,* vol. III), ori de cîte ori se află în faţa destinului absurd, fatalităţii nonsensului, carenţei inevitabile a valorilor şi idealurilor înalte. Cînd o situaţie inferioară învinge şi sfidează adevărul, binele şi frumosul, impunîndu-şi puterea sa distructivă, comicul capătă un gust amar, o nuanţă apăsătoare, dureroasă. Ideea de „farsă tragică", de „dramă comică", a devenit un loc comun al epocii, la Eugen Ionescu şi mulţi alţii. Dar conceptul în sine nu este nou, de vreme ce Goethe, Schopenhauer şi alţii fac astfel de observaţii [42], curente într-o anume sferă [43]. Tensiunea comică suspendă sentimentul comic la limita tragicului.

Direcţia diametral opusă degradează tragicul spre comic, tăindu-i intensitatea şi acuitatea prin luciditate, relativizare şi conştiinţă critică. Tragicul nu se mai ia în „tragic". Uneori nici măcar în serios, adoptînd un ton de farsă, prin care-şi neagă propriul său paroxism. Parodiat, minimalizat, caricaturizat, tra-

gicul devine o formă a deriziunii și grotescului. Bazele și logica fatalității sînt surpate, absurditatea destinului dispreţuită, disperarea devine grimasă, plînsul — rîs și rîsul — plîns, un rîs nervos, crispat, „angoasat". *In tristitia hilaris in hilaritate tristis* este coincidenţa des întîlnită a contradicţiilor emotive, rîsul care izbucnește în mijlocul dezolării și catastrofelor. Voltaire dă astfel de exemple într-o veche prefață *(Nanine,* 1749). Farsa tragică actuală cultivă aceeași atitudine, care pătrunde și în poezia modernă, inclusiv românească. Un ciclu din *Necuvintele* lui Nichita Stănescu (1969) se intitulează chiar *Rîsu' Plînsu'*.

Se poate pune întrebarea întrucît o situație universală, fundamentală, ca aceasta, este exclusiv „modernă", și în ce măsură piesele și teoriile lui Eugen Ionescu (și ale altora), despre „tragicul care devine comic" și „comicul care este tragic" *(Victimes du devoir,* 1953), despre trecerea de la un pol la altul, cu momente de ironie feroce și de înduioșare față de personaje [44], introduc efectiv o temă literară „nouă". Nu afirmase și Maiorescu : „Îndărătul oricărei comedii se ascunde o tragedie" ? [45]. Nici tema, nici teza nu sînt specific romantice [46]. Ba s-ar putea spune că avem de a face cu una din ideile literare primordiale, care se confundă cu însăși originea literaturii și a tragediei. În scenariul dionisiac apar elemente de parodie [47], iar clișeul literar *ludicra/seria,* bine fixat încă din Antichitate, pătrunde pînă și în hagiografiile și misterele medievale, unde martirii au adesea accente de umor atroce, tragic. [48] Teoreticienii tragicomediei rinascentiste (Trissino, Guarini) definesc aceeași ambiguitate tragicomică [49], regăsită în întreaga teorie a „dramei", în accepţia secolului al XVIII-lea. [50] Gesturile lui Tartuffe și Alceste sînt comice, situaţia lor „dramatică" este tragică. Paternitate și originalitate certă nu există în această sferă de idei.

În schimb, nu același lucru se poate afirma despre înţelegerea comicului tragic ca atitudine de viață, în sensul unei soluții filozofice, al existenţei privite ca spectacol bufon și amar al contradicţiilor universale, ca metodă a temperării disperării prin derivații comice (ironice, parodistice, ridiculizate). Ridicată la demnitatea unui ideal de viață, genealogia sa scoboară adînc în timp, la stoicismul blazat, edulcorat, al epocii romane imperiale [51] și urcă — prin umorul și ironia romantică — pînă la trăirea existenţialistă : angajare și dezangajare, integrare și

teamă de imobilizare, tradusă prin reacțiuni comico-grotești pe tema disponibilităților vieții. Situație dialectică, prin care comicul suprimă pateticul și pateticul dă vigoare comicului.[52] Fiecare aspect al contrastelor existenței poate sugera o antinomie filozofică, un simbol al întîmplărilor absurde, inexplicabile, o teorie a contradicțiilor insolite și insolubile. Situația este, de fapt, arhetipică. Percepția universului și a vieții sub specia contrastului (viață/moarte, bine/rău, vară/iarnă etc.) aparține celor mai vechi scenarii. Nu întîmplător primele comedii, ale lui Epicharmus, au ca temă o „dezbatere" *(Pămînt și apă, Logos și Logina)*. Și nu fără argumente din cele mai serioase *umorul* devine nu numai treapta cea mai înaltă a comicului, dar și definiția unui punct de vedere filozofic (v. *Umorul*, vol. III). Al percepției și concilierii disparităților și antagonismelor aparent ireconciliabile ale existenței, dintr-o perspectivă superioară, dominatoare și ironică.

Strîngînd toate aceste elemente într-o formulă schematică, obținem următoarea pseudodefiniție provizorie : comicul (literar) este expresia unei atitudini critice, de superioritate, în numele unor valori sau norme contrariate, stimulată de spectacolul dezacordurilor și contrastelor ridicole.

V. Modul în care comicul filozofic, moral sau psihologic devine efectiv creator, ține de atitudinea estetică fundamentală a distanțării, realizată prin cîteva metode specifice. De abia la acest stadiu analiza începe să exploreze domeniul autentic literar al comicului, prin punerea în lumină a *tehnicii distanțării comice :*

1. O condiție prealabilă, esențială, este *detașarea*, consecință directă a sentimentului latent sau declarat de superioritate. Spiritul comic privește ridicolul de undeva de sus, mult deasupra convulsiei contradicțiilor curente, contemplate cu ochi rece, lucid și obiectiv. Între obiectul comic și conștiința sa se interpune distanța neparticipării, a observației impersonale. S-a vorbit în mod legitim de „anestezia inimii", de indiferență și supremație, de intelectualitate și lipsă de simpatie.[53] Dar cu același argument, al neparticipării și neangajării în spectacolul comic, Rousseau combătea teza eficacității educative a teatrului cu două secole în urmă.[54] Vocea sa nu este unică, în special printre iluminiști, foarte intelectualizați și nesentimentali în plăcerile lor estetice, și nici printre romantici.[55]

Procedeul implică o dispoziție interioară medie, nici pasivă, nici exaltată, căci în primul caz am trece pe lîngă comic cu indiferență, în cel de al doilea am aluneca în diatribă și satiră violentă. Deci nici blazare, nici indignare, nici „durere, nici vătămare" (Aristotel, *Poetica*, V, 1449 a), o „dreaptă măsură a rîsului" (*Despre comedie*, 7, fr. anonim), produsă de greșeli și comunicări minore (Cicero, *De orat.*, II, 248; Quintillian, *Institut. orat.*, VI, 3). Nici amărăciune, nici revoltă. Un rîs civilizat, între anume limite și convenienţe sociale, fără stridență. Ne-a plăcut să regăsim această nuanță esențială în *Il Cortegiano* (II, XLIX), la o serie de critici ulteriori, uneori — precum la Home — cu formulări direct prebergsoniene: „Cînd spiritul nu este ocupat de nici o pasiune sau emoție" [56]. Ca să devină comic, obiectul său nu trebuie să fie nici penibil, nici ostil securității personale.

Tragicul ne copleșește, comicul se lasă dominat și gustat în condiții de bună dispoziție vitală, relaxare, confort interior. Căci indiferență și detașare înseamnă posibilitatea destinderii, a stării de contemplativitate, de „privitor ca la teatru". Numai cine are această predispoziție a spectacolului comic îl poate percepe și evoca în esență, ca „joc" al existenței, care-și face „farse", cu aceeași dezinvoltură și libertate cu care spiritul comic face „farse" vieții, mistificînd-o, bătîndu-și joc de ea. Vocația ludică a comicului este și ea, firește, o veche observație estetică [57], deoarece vechi, eterne, sînt toate aceste situații. Le vom regăsi în miezul ironiei romantice, în teoria modernă a artei-joc. Plăcerea comică este totdeauna dezinteresată, oricît de impure i-ar fi manifestările curente. Deosebirea dintre una și alta stă în satisfacția produsă de imaginea unui ridicol reușit „perfect", care să corespundă simțului nostru estetic. Acest tip de rîs lasă mult în urmă ilaritatea mecanică și sarcasmul jignitor. El aparține numai plăcerii comice gratuite. [58]

2. Condiția fundamentală a distanțării este luciditatea, părăsirea ingenuității și stării de inocență, vigilența cerebrală, a cărei formă exemplară, de maximă intensitate, este *autoreflectarea* prin dedublare. Conștiința comică devine sensibilă la ridicolul existenței, deoarece ea poartă ridicolul în sine însăși, descoperindu-se ca atare în această ipostază. Percepția ridicolului rezultă dintr-o confruntare echivalentă unui transfer dialectic: contrastul comic se reflectă în spiritul nostru, fiindcă

el preexistă în noi ; însuşi spiritul nostru îl anticipă, îl „modelează", după norma sa interioară. Împingînd definiţia pînă la paradox, s-ar putea, deci, spune că mai întîi sîntem noi ridicoli şi apoi este ridicolă lumea exterioară şi că ridicolul nostru interior este condiţia esenţială a oricărui ridicol exterior posibil. Ne regăsim proiectaţi în afară, fiindcă privim mai întîi în noi înşine, unde descoperim cel mai acut şi mai sensibil termen de comparaţie. Că nu poate exista nici un fel de „iluzie comică", teorie veche şi perimată, ne dăm seama cu deplină claritate. Dimpotrivă, sentimentul comic este produsul supremei conştiinţe de sine, produsul ultim al autoreflectării sub formă esenţial autocritică. Ridicolul implică în mod obligator un *alter ego*. Fiindcă orice creator există numai prin dedublare, numai prin autoreflectarea specializată. În cazul în speţă, prin modalitatea sa comică, echivalentă calitativ oricărei distanţări literare, dramatice, epice sau lirice. (v. *Genurile literare*, VI.)

De unde rezultă că autoridiculizarea şi autoparodia definesc comicul în starea sa cea mai pură, cea mai nativă. Obiectul prim şi ultim al conştiinţei comice este şi rămîne propria noastră imagine, în totalitatea aspectelor sale ridicole. Altfel nu ne-am explica plăcerea povestirii propriilor noastre stîngăcii şi gafe, voluptatea aparent ciudată a autoflagelării, anecdotele şi spiritele autoironice ale marilor umorişti (Heine, de pildă), autoportretele caricaturale propuse exclusiv în vederea efectului comic, prin răsturnarea şi mortificarea amorului-propriu. Simbolul acestei situaţii este eroul comic, care rîde de sine însuşi, distanţat de propriul său personaj, obiect şi efect de comedie, ridicat deasupra tuturor contradicţiilor şi insuficienţelor sale. Este, după Hegel, rîsul sarcastic al conştiinţei care devine conştientă de sfîşierea sa interioară, ecou lucid al haosului universal. Marx citează cu elogii această formulă [59], anticipată de nu puţine observaţii pe tema duplicităţii şi dedublării critice.[60]

S-a autoridiculizat Molière în Alceste, cum s-a pretins? Fapt este că actorul sau personajul comic care-şi bate joc de el însuşi constituie un adevărat prototip al eroului comic, iar comedia-spectacol, care ia ca temă comedia reală a existenţei, sub formă de „teatru în teatru", reprezintă suprema situaţie comică, împinsă la ultima expresie posibilă. Barocul francez şi italian se complac cu insistenţă în „comedia vieţii", comedia actorului devenit personaj de comedie şi totodată erou al unei comedii

reale, cu titluri revelatoare (Gougenot, *La Comédie des comédiens,* 1633) și intenții programatice declarate. [61]

3. Procedeul esențial al acestei tehnici reflexive, evident deformante, se dovedește a fi *exagerarea caricaturală*, expresia oricărui tip de comic întemeiat pe imaginea alterării și contrafacerii. Tradiția „caricaturii" are o ascendență predominant plastică, în sfera ideii de „comic al picturii", diametral opus „naturii frumoase". [62] Dar încă din secolul al XVIII-lea apar indicii de extindere a noțiunii în direcția literaturii, inclusiv prin includerea caricaturii printre procedeele generale ale comicului, [63] așa cum întrevede și Baudelaire în *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques* (1855), definiție care rămîne încă predominantă. [64] Accepția se dovedește mult prea restrictivă : există, în mod evident, o caricatură grafică, dar și una morală, fizionomică și verbală, plastică și literară. Ce este parodia (v. *Parodia,* vol. II) decît caricatura tuturor genurilor ? După cum caricatura poate să-și ia ca obiect orice capodoperă a artelor plastice, Venus din Milo, de pildă.

În domeniul teatral și plastic, figurația caricaturală este limpede : măștile, marionetele, pantomimele, arlechinii, clovnii, saltimbancii occidentali și orientali, de tipul Caraghioz sau Nastratin Hogea, reprezintă comicul caricatural jovial, exuberant, cu o nuanță evidentă de autoparodie, care devine în arta modernă un adevărat simbol critic al onorabilității burgheze și al devalorizării „vocației" estetice [65], în sensul conștiinței antiartei (v. *Antiliteratura,* I, II). Cînd stilul și tipul burlesc alunecă în grotesc și bufonerie gravă, deriziunea primește accente tragice. Caricatura capătă în această eventualitate aspecte enorme, monstruoase, sugerînd jocul exploziv al forțelor naturii și ale fanteziei cu propria lor putere de creație. Romanticii se dovedesc sensibili mai ales la acest gen de caricatură, amestec de diform, urît și grotesc [66], simbolizat în bufonul tragic, în rîsul înghețat și atroce al monștrilor sufletești. Peste tot, deci, una și aceeași caricatură morală : la un pol, comicul tradițional de caracter, întemeiat pe imitația negativă, a exagerării în minus (Aristotel, *Poetica,* II, 1448 a), în forme vesele, amabile, bonome, la celălalt, exagerarea monstruoasă, grotescul integral al lui *Ubu roi,* prin reducerea la absurd a caricaturii umane, adevărată parodie a parodiei morale.

În literatură prezența caricaturii este întrucîtva mai complicată, mai puțin vizibilă. Totuși, procedeul rămîne același: exagerarea, enormitatea, prin intermediul imaginii hipertrofiate, a hiperbolei, a „șarjei". Mărturisirea lui Caragiale („simt enorm și văz monstruos" [67]) exprimă tocmai această predispoziție spre deformare și îngroșare caricaturală a liniilor. Abaterea de la normă este totală, motiv pentru care orice caricatură nu poate fi decît comică. Ea contrafăce natura în sensul grimasei, modificării proporțiilor canonice, repetiției mecanice, inversiunii asociațiilor insolite, acumulării, juxtapunerii și în special al supralicitării oricăror contraste posibile. Unele din aceste procedee ale „fabricării" comicului caricatural sînt puse în lumină de analiza modernă (aspectul mecanic) [68], altele aparțin observației clasice [69]. Nici măcar procedeele cuvîntului de spirit nu reprezintă o descoperire cu totul „nouă" (și cu atît mai puțin integral freudistă), de vreme ce încă din Antichitate (Demetrios, *Tratatul despre stil*, III 152—153) el este explicat prin „lipsă de legătură cu cele de mai înainte", prin „întreruperea șirului ideilor". În acest plan, „caricatura" ar putea fi înțeleasă ca o mistificare, prin deplasarea efectului într-un sens diametral opus așteptării. [70] Accepțiile absurde în contrasens, confuziile dintre sensurile proprii și figurate, materiale și metaforice, aparțin aceleiași tehnici verbale caricaturale (v. *Spiritul*, vol. III).

4. Efectul comic final constă în producerea stării de *surpriză*, situație analoagă celorlalte genuri și modalități de *suspense* literar. Și de aceste „efecte neașteptate", de „surpriză", se vorbește neîntrerupt începînd cu cele mai clasice texte (*Despre comedie*, 4, fr. anonim; Demetrios, III, 153). Comentatorii aristotelici, comediografii mai mult sau mai puțin iluștri pledează în același sens. Apar și autorități din cele mai severe [71], firul ideii avînd o longevitate și o continuitate remarcabile.

În esență, întreaga problemă se reduce la cîteva propoziții simple și fundamentale: contrastul devine comic ori de cîte ori apariția sa este imprevizibilă, incoerentă, la antipodul regularității, continuității, deprinderii mentale. Este de ajuns să fim preveniți de apariția unui efect, oricît de caricat sau neprogramat, ca surpriza să dispară. Invers, este suficient ca într-o serie previzibilă să se ivească un element de spontaneitate contrastantă ca sentimentul comic să irupă. Și cu cît surpriza este mai mecanică, rigidă, tăioasă, cu atît efectul va fi mai mare.

Căderea bruscă, dislocarea subită, alunecarea de orice tip devin în felul acesta comice.

Nu poate fi deci adevărat că surpriza constă în eliberarea intempestivă a unei tensiuni. De fapt, nici nu-i obligator ca ea să aibă un conținut (o stare de expectativă care se descarcă, o valoare care este înfrîntă pe neașteptate etc.), cît timp există *trouvaille*-uri involuntare, elaborări spontane ale inconștientului creator, revelații comice subite, asociații pur contextuale, de tipul citatelor vechi într-un context istoric total diferit, compunerilor dadaiste, „cadavrelor" suprarealiste, de un efect comic infailibil. În toate aceste cazuri, conținutul surprizei se confundă cu însăși „forma" sa de manifestare. De foarte multe ori așteptăm ceva și, deodată, nu se produce *nimic*. Este, poate, singurul caz cînd neantul primește un sens pozitiv. În această împrejurare surpriza comică se realizează prin contravenția imediată a realității, totalității, existenței plenare. [72]

VI. Despre *tipologia* și *evoluția* comicului nu sînt de spus prea multe lucruri esențiale. O teză veche, destul de curentă în secolul al XVIII-lea, fixează la 12 numărul caracterelor comice. [73] Al situațiilor comice, dimpotrivă, rămîne pînă azi nedefinit, posibilitățile sale fiind practic infinite. Valoarea contextuală a comicului, la rîndul său, este scoasă puternic în relief, pe plan social, în aceeași perioadă. Invocarea condițiilor de ordin politic și național (comic „spaniol", „englez", „francez" etc.) devine acum destul de curentă. [74] Ne aflăm la faza cînd se vorbește de „revoluțiile" comediei și comicului în timp și spațiu. Element, în fond, de stabilitate, căci tot acum se observă că, întrucît constituie o relație, comicul pierde și chiar se dizolvă prin transplantare. De altfel, în această perioadă se accentuează sau se redescoperă efectele „conservatoare" ale comicului, prin controlul și chiar suprimarea exceselor care produc adversități și ofense sociale.[75] Sancționînd singularizarea, inconformismul, inovația, comicul este conservator prin definiție.

Despre „subversiunea" sa latentă am amintit și nu ne vom repeta. Două situații moderne trebuie totuși reținute, fie și fugitiv. Creșterea sentimentului de superioritate intelectuală și dezvoltarea spiritului critic vin tot mai mult în contradicție cu fenomenul global al standardizării și stereotipiei spirituale, impusă prin totalitatea proceselor de *mass media*, propagandă etc.

Situația, din cele mai apăsătoare, contribuie la derivarea, subtilizarea și chiar la camuflarea „ipocrită" a comicului. Acesta devine tot mai insinuant, abuziv, parabolic, simbolic, profund ambiguu. Comicul gras, violent, pare aproape o indecență, o nepermisă trivialitate. Dovadă că „farsa" tinde să părăsească sfera literară.[76] În același timp, diferite mentalități fanatice, șovine, văd în existența comicului fie un dizolvant, fie un instrument posibil de polemică partizană. Se observă că prestigiul ironiștilor sceptici, blazați, eleganți, de tipul Anatole France este, mai peste tot, în scădere. În condiții de obscurantism, dogmatism sau intoleranță, destinul comicului nu poate fi prea favorabil.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

CREAŢIA

I. Prima disociaţie care trebuie făcută în cuprinsul acestei idei este, fără îndoială, separarea sensului „activ" de cel „pasiv", distincţia dintre *acţiunea de a produce* şi *produsul* finit, propriu-zis, al acestei acţiuni. Căci „creaţie" înseamnă atît *operaţie creatoare* (concepţie, invenţie, elaborare, realizare, „geneză"), cît şi *produs al creaţiei* (invenţie ştiinţifică, operă artistică etc.), actul de a face şi rezultatul acestui act, ceea ce este făcut, în speţă opera literară, în sens larg : totalitatea sau succesiunea creaţiilor de orice tip. Ambele înţelesuri dezvoltă conceptul acţiunii de a produce din nimic, de a da viaţă unei opere (fiinţe etc.) inexistente anterior, scoasă de creator din neant *(ex nihilo)*. Ceea ce echivalează cu a spune că, de fapt, creaţia reprezintă o realizare nouă, originală, inedită (v. *Noutatea, Originalitatea,* vol. II), chiar dacă foloseşte şi combină într-un fel sau altul materiale preexistente. Dar rezultatul final trebuie să fie acesta : o operă a cărei alcătuire să combine şi să integreze *altfel* orice element tradiţional posibil (temă, tip, element de limbaj etc.). Pusă în aceşti termeni, problema creaţiei ridică o serie întreagă de dificultăţi, unele insolubile :

1. Cînd ne preocupă întrebarea-cheie : *ce este creaţia, care este esenţa sa?,* răspunsul devine practic irezolvabil, sau ne trimite în sfera întrebărilor ultime, ontologice. Creaţia, viaţa, moartea etc. rămîn, în acest plan, enigme de rezolvat, adevărate „mistere". Soluţia nu poate fi dată de procesul gene-

tic, descifrat ca atare, în mecanismul său embrionar, dacă poate fi îngăduită o astfel de analogie biologică. De fapt, simplă metaforă, ca mai toate definiţiile care caută să „explice" momentul primordial al creaţiei. Că este vorba, în fond, de o „taină", o spun şi formulele de tip magic-esoteric atît de frecvente în acest domeniu : „alchimie lirică", „mister poetic", „divinaţie", „revelaţie", „intuiţie creatoare", poetul „vraci" ca la T. Arghezi etc. Misterul creaţiei, modul cum ia naştere opera literară, nu poate fi tradus integral în termeni raţionali. Dovadă că toate studiile consacrate psihologiei creaţiei pot urmări, mai mult sau mai puţin atent, fazele şi etapele sale. Nu însă şi configuraţia determinantă a construcţiei, care este spontană, imprevizibilă, în forma sa germinativă şi „entelehială". Orice operă are o istorie obiectivă, dar momentul concepţiei ne scapă. Şi chiar dacă-l putem uneori identifica sau localiza, nimeni nu poate lămuri în mod efectiv *cum* „inspiraţia" trece în expresie, într-o *anumită* expresie şi nu în *alta*, căci întreaga dificultate stă numai în această problemă profund enigmatică. Psihologia creaţiei explică sau, mai bine zis, teoretizează biografia creaţiei. Nu însă şi momentul conceptiv, care declanşează într-un mod irepetabil întreg procesul artistic. De unde rezultă că, în ultimă analiză, nu se poate vorbi de *creaţie*, ci numai de *creaţii*, în serie infinită.

2. În cazul cînd *creaţie* = *operă (literară)*, se înţelege de la sine că definiţia creaţiei se confundă cu a operei literare în genere. În această împrejurare, răspunsul trebuie căutat în *toate* definiţiile legitime ale artei şi operei literare (inclusiv în cuprinsul acestui *Dicţionar* la articolele : *Formalismul*, *Genurile literare*, *Limbajul*, *Literatura*, *Poezia*, *Structura* etc., de fapt, în *toate*). Formula, empirică, destul de rudimentară, a lui Ibrăileanu se încadrează în acest tip de explicaţie : „Cetitorul este rugat să ia cuvîntul creaţie în înţelesul acesta îngust : înfăţişarea personagiilor şi comportarea lor, cu alte cuvinte *totalitatea reprezentărilor concrete* (s.n.), pe care le putem avea de la ele" [1]. Orice operă literară viabilă constituie o creaţie. Dar atunci, dacă este adevărată teza : *cîte opere atîtea creaţii*, prin ce note comune se poate ajunge, totuşi, la conceptul de creaţie ? Care este definiţia ei ? În felul acesta ne întoarcem, încă o dată, la ideea de *literatură*, *formă*, *structură literară* etc.

Cu nuanța — agravantă — că orice nouă creație literară riscă să modifice schemele și definițiile acceptate, fatal provizorii. În orice caz, toate definițiile posibile ale creației și aspectelor sale au un caracter *a posteriori*, de luat sub beneficiu de inventar, supus revizuirilor.

3. Echivocul verbal este deci deplin : „creație" însemnînd și esență, și operă, și proces de creație, întrebări insolubile cît timp „misterul" stăruie asupra creației însăși, tot ce poate face spiritul analitic și sistematic este să studieze *tipurile de explicații* propuse pentru fiecare grup de probleme în parte, începînd cu cea mai exterioară, dar și mai explicită dintre toate, tipologia reprezentărilor despre „metoda" de creație. Categoria esenței nu are tipologie. Tipologia operei se confundă cu aceea a formelor și structurilor literare. Singură atitudinea în fața actului de creație, tradusă prin situații tipizate, definiții și formule stereotipe, aproape arhetipice, poate ridica inventarul complet al dinamismului, apoi al morfologiei creației. Căci, după cum vom constata imediat, tipologia actului creator poate sugera și o tipologie elastică a structurilor literare corelative, unui anume tip de creație (act) corespunzîndu-i în linii mari un anume tip de creație (operă).

„Modelul" nostru va fi deci simplu și el se reduce la cupluri de soluții ireductibile, antinomice, prin identificarea unor definiții *statice* și *dinamice* ale actului creației : pasivă și activă, spontană și elaborată, organică și mecanică, în înțeles de „tehnică". Există, desigur, și alte formule de tip „dinamic", în funcție de etapele procesului creator : idee (început), incubație, invenție sau descoperire, verificare sau aplicare [2] ; dezvoltarea invenției prin evoluție, transformare, deviație, imitație și rutină [3] ; inspirație, elaborare, execuție [4] ; pregătirea operei, inspirație, invenție, execuție [5] ; „joc de idei", sistem de organizare a formei, mecanism critic, sistem de epurare, sistem de „punere în formă" [6] etc. Totuși, noi credem că schema enunțată se adaptează mai bine realităților concrete ale creației literare (unele definiții ale „invenției" n-o disting cu suficientă claritate de cea științifică), tradiției sale teoretice și experienței istorice. Observăm, în același timp, că această pendulare corespunde în linii generale mersului însuși al ideii de creație literară. Ca totdeauna în astfel de situații, înțelegem să ne așezăm din perspectiva tipologiei tradiționale, deoarece con-

ştiinţa estetică evoluează în cadrul propriilor săi arhetipi, pe care şi-i descoperă în mod obiectiv. În sfîrşit, *tipul de creaţie* nu se confundă cu *tipul de creator*, despre care se propun diferite clasificări : simpatic, demoniac-echilibrat, demoniac-anarhic, intuitiv-vizionar, plasticizator, etc. [7] În realitate, tot vechea tipologie *poeta vates/poeta faber* rămîne cea mai exactă, fiind esenţială şi originară în toate sensurile cuvîntului.

II. În prima sa formă, absolut tradiţională, specifică întregului domeniu oriental şi mediteranean, creaţia apare ca o varietate a experienţei religioase, de ordin pur *iraţional*. Raţionalitatea creaţiei corespunde unui stadiu spiritual mult evoluat, consecutiv primelor alterări hotărîtoare ale mentalităţii sacre, în direcţia profanului şi laicizării. Dar în accepţia sa primordială, fundamentală, creaţie înseamnă *act mistic*, în sensul cel mai specific şi mai tehnic al cuvîntului : tributar şi solidar extazului, stare privilegiată de „criză" şi „revelaţie" vizionară. Prototipul acestui „creator" căzut în transă este magicianul, şamanul, specialistul extazului din culturile arhaice. Nici nu mai trebuie demonstrat că spiritul estetic-literar lipseşte cu desăvîrşire dintr-o astfel de creaţie de tip inconştient şi transcendent.

1. Definiţia curentă, care apare încă la presocratici şi căreia Platon îi dă expresia cea mai memorabilă, este *entuziasmul*, în sens concret, strict etimologic, de posedare de către zeu : „Tot ceea ce poetul scrie stăpînit de entuziasm şi inspirat de suflul divin este într-adevăr frumos" (Democrit, fr. 18). Dar acest „frumos" are o geneză şi un conţinut teribil. Este o adevărată teroare sacră, o cumplită stare de exaltare, la antipodul oricărei lucidităţi şi înţelepciuni. Poeţii, asemenea proorocilor şi preoţilor-profeţi, compun în plin delir iresponsabil. Ei „nu cunosc cu adevărat cele ce tratează" (Platon, *Apologia lui Socrate*, 22 c). Descrierea din *Ion* (533 e — 534 b) este celebră : „Într-adevăr, nu mulţumită cine ştie cărui meşteşug, ci stăpîniţi fiind de divinitate şi transportaţi, marii poeţi epici îşi compun frumoasele lor cînturi ; şi adevăraţii lirici la fel". Între coribanţii dezlănţuiţi, bacantele în delir şi poeţii care îşi „ies din fire" nu este nici o deosebire. Toţi „se simt stăpîniţi de zeu", toţi şi-au „pierdut minţile".

Mentalitatea modernă cu greu poate asimila o astfel de viziune alienată a creaţiei. Platon însuşi scoate din această stare

de dezechilibru argumente antipoetice (*Legile*, 4, 719 c). Rămîne însă un fapt că spiritul creator tradiţional este prin excelenţă profetic, delirant, frenetic, „nebun", „furios". Texte numeroase absolut concludente pot fi culese de peste tot : din *Rig Veda* (I, 1, III, 11), profeţii evrei [8], mitologia indo-ariană (conceptul de *furor, wut, menos*) [9], elină [10], mereu din Platon („nebunia Muzelor", *Faidros*, 245 a), din teoreticienii sublimului (*Tratatul despre sublim*, VIII), pînă la poeţii şi moraliştii romani, creatori de formule care devin repede adevărate clişee literare : *mens divinior* (Horaţiu, *Sat.* I, 4), *deus est in pectore nostro* (Ovidiu, *Ex Ponto*, III, 4), *quasi divinum* (Cicero, *Pro Archia*, VIII, 18—19), *furor divinus, sive poeticus*, definiţie pe care o preia şi Evul Mediu [11], apoi Renaşterea. Apolon prin intermediul muzei inspiră pe cine-i place (Pindar. *Pyth.*, V, v. 63). Aedul deţine numai de la zei darul poeziei (*Odiseea*, XVIII, v. 518—519). Homer însuşi, conform unei tradiţii tardive, savante, n-ar fi decît un pseudonim al lui... Apolon. [12] Întreaga concepţie orfică are aceeaşi orientare, cu o nuanţă vizionară, extatică, specifică întregii mistici tradiţionale : poetul comunică, intră în absolut prin inspiraţie ; graţie acestei „revelaţii" şi „iluminări" fulgerătoare, el „vizitează cerul" [13]. O *alta fantasia* este viziunea poetică şi pentru Dante : intuiţie sensibilă a unei realităţi spirituale luminată de o rază celestă care scoboară din Empireu (*Purg.*, XVII, v. 13—18 ; *Parad.*, XXXIII, v. 142). În astfel de formule ideea literară devine poezie curată.

De altfel, începînd din Renaştere, care descoperă dialogurile lui Platon şi în special *Ion*, tradus cu cel mai mare succes (Richard Le Blanc, *Le Dialogue de Plato intitulé Io*, 1546), teoria iraţionalităţii creaţiei, a „entuziasmului" şi „furiei poetice", devine un vast loc comun, unul din marile *topoi* ale conştiinţei literare europene. În Franţa, animatorii aparţin Pleiadei, care-şi face prin Pontus de Tyard... (*Dialoque de la fureur poétique*, 1552), Du Bellay („furie divină care... agită şi încălzeşte spiritele poetice" [14]), Sébillet („divine afflation" [15]) şi mai ales prin Ronsard (*Ode à Michel de l'Hôpital* şi alte texte) un adevărat articol de dogmă din „furia" şi „flacăra sfîntă". Azi, aceste noţiuni par iremediabil goale. Dar în acea perioadă de mare expansivitate spirituală, de dezlănţuire frenetică a imaginaţiei şi simţurilor, „furia divină" constituia o

metaforă senzaţională, profund inconformistă, „avangardistă". Dovadă : extraordinara sa răspîndire nu numai la numeroşi poeţi, inflamabili prin definiţie, dar şi la spirite grave ca Giordano Bruno *(Degl' heroici furori,* unele sonete din *De la causa, principio e uno),* la aristocraţi ca Sir Philip Sidney [16] şi la mulţi alţi adepţi ai inspiraţiei mistice, delirante [17], reprezentare a actului poetic din ce în ce mai exterioară şi mai mecanizată.

Spiritul clasicismului este profund refractar unei astfel de atitudini exaltate (v. *Clasicismul,* III, 3, 6). Clişeele totuşi abundă în continuare : „foc", „frenezie", „influenţă secretă", „muză", „Phoebus", „Pegas", „adevărata poezie este o furie apolinică". Printre propagandiştii convenţionali, care ascund şi un fond de autenticitate, se numără în primul rînd Boileau, dar şi alţi autori mai obscuri. [18] Cu atît mai firească devine recunoaşterea entuziasmului poetic la genialoizii preromantici, apoi romantici, de-a dreptul obsedaţi de dezlănţuirea şi frenezia imaginaţiei. De notat că teoria entuziasmului este îmbrăţişată pînă şi de ideologi lucizi ca Montesquieu, care notează (ce-i drept, doar în *Caiete)* starea de febră şi improvizare a inspiraţiei [19], sau Voltaire, aderent la ideea că „entuziasmul este admis în toate genurile poeziei unde intră sentimentul". Polisemia noţiunii i se pare din cele mai bogate, de la „emoţie" la „furie" *(rage)* [20]. Diderot este citabil la acelaşi capitol al ideii de geniu, „subjugat de entuziasm", un text într-adevăr reprezentativ fiind *A Letter Concerning Enthusiasm* de Shaftesbury, interesant mai ales prin caracterul său disociativ şi critic. Autorul, de orientare raţionalist-iluministă, este viu preocupat să salveze entuziasmul „divin" al inspiraţiei de aspectele sale „fanatice". [21] Supusă restricţiei, ideea intră în criză.

Pentru a-l putea critica şi respinge, conceptul de „entuziasm" trebuie totuşi desfăşurat pînă la capăt. Romantismul, firește, îl cultivă pe scară largă. La Hegel, la alţii, geniul lucrează în stare de *Begeisterung.* La Schopenhauer entuziasmul reapare ca formă de „nebunie", cu numeroase referinţe erudite mai ales din sfera antică, deja explorată. [22] Cam din aceeaşi epocă, nebunia entuziastă a geniului începe a fi declarată (de către Moreau de Tours) şi „nevroză" [23], noţiune care primeşte, în cele din urmă, o dezvoltare şi popularizare psihologistă, apoi biologist-pozitivistă, „lombroziană" *(Genio e follia,* 1864), vul-

garizată publicistic.[24] În această fază, degradată, ideea îşi pierde semnificaţia estetică.

2. Ea şi-o recapătă prin procesul paralel, cu unele anticipări antice, dar pe deplin precizat tot în Renaştere, al laicizării, psihologizării şi raţionalizării concepţiilor despre *inspiraţie*, termen care se goleşte treptat de orice conţinut mistic. Refăcînd acest proces, reconstruim pe texte toate argumentele critice ostile iraţionalismului poetic, orientare care-şi determină oarecum din interior propria sa respingere :

Reflexele estetice antimistice ale raţionalismului antic nu sînt numeroase. În orice caz, afirmaţii pe deplin concludente întîlnim abia la unii comentatori aristotelici din secolul al XVI-lea şi în special la Castelvetro : teza potrivit căreia zeii inspiră pe poeţi este falsă ; la fel de eronată rămîne şi teoria că efortul creator de origine divină ar fi superior operei omului. Poetul doar „se preface" că ar fi răpit de inspiraţia divină. Tasso simte limpede că la mijloc nu este vorba decît de o convenţie literară.[25] De acum încolo, reluarea sa nu mai are decît o valoare tradiţională, de ordinul adeziunii formale, pur verbale. Dar cît de tenace, totuşi, de vreme ce pînă şi Paul Valéry, contemporanul nostru, „roşeşte să fie Pitia" ![26]

Chiar dacă definiţiile folosesc în continuare terminologia „mistică" tradiţională, vorbind mereu de „inspiraţie", „mister" şi celelalte, conţinutul începe să se schimbe. Devine tot mai psihologic, umanizat şi laic. Explicaţia începe a fi căutată în facultăţi „naturale", precum : „invenţie", „imaginaţie"[27], „sentimente", „impuls natural"[28], tot mai specializate : „imaginaţie creatoare", „putere creatoare", expresii destul de curente încă din secolul al XVIII-lea. Apar în acelaşi timp şi explicaţii de ordin strict psihologic, care vor face carieră : agregaţie, asociaţie de idei şi imagini, senzaţie etc.[29] Cine deschide studiile mai mult sau mai puţin moderne consacrate analizei creaţiei observă repede că vocabularul rămîne, în esenţă, acelaşi : „suflu", „impulsiune", „tensiune", „inspiraţie", „fulger", „fenomen irezistibil" etc.[30] Cînd ideea pătrunde în literatura noastră, ea îmbracă, în mod inevitabil, aceeaşi formă, precum la Heliade : „Simtiment care înalţă sufletul nostru, îl înfrînge, îl mişcă şi scoate dintr-însul inspiraţii (insuflări) poetice"[31]. Gr. Alexandrescu întîi se „aprinde", „apoi vine cugetarea" *(Epistola D.I.V.)*. Despre „avînt", „aripi", „poezia, entuziasm

sunt" — Macedonski va vorbi mereu şi cu cea mai mare convingere.[32] Contactul cu transcendentul a fost însă rupt.

Distanţa dintre planul divin şi uman se măreşte şi mai mult prin imersiune în fondul obscur al fiinţei poetului, la nivelul visului, instinctului, inconştientului, automatismelor psihologice, de aceeaşi esenţă şi teoretizare romantică. Documentele sînt absolut concludente: spiritul romantic îşi trage întreaga sevă şi conştiinţă poetică din lacul adînc şi enigmatic al inconştientului şi visului (Novalis, Arnim, Hoffmann, Jean Paul Richter)[33], nu o dată artificial, provocat prin stupefiante (Coleridge, *Kubla Khan*, Quincey, *Confessions of an English Opium Eater*, dar tema este mult mai vastă), continuată pînă la manifestele suprarealismului. Unele anticipări ale psihanalizei creaţiei (Hazlitt, *On Dreams*) aparţin aceleiaşi perioade. În domeniul instinctului, filozofia voinţei oarbe, schopenhaueriene, asimilează creaţia şi acestei impulsiuni obscure[34], inconştiente. Noţiunea, din cele mai curente, stă la baza concepţiei creaţiei involuntare, latente, incontrolabile, pe deplin consolidată în secolul al XIX-lea, printre literaţi, critici, dar şi psihologi şi filozofi.[35] Se poate nota, în trecere, că întreaga explicaţie iraţionalistă pe care Blaga o dă fenomenului estetic, prin „orizont inconştient" şi „categorii abisale", are aceeaşi orientare. Intuiţionismul modern (bergsonian, crocean etc.), la fel. Amintim fugitiv toate aceste fapte doar pentru a ilustra sensul evoluţiei generale, umanizarea progresivă a concepţiei despre creaţia literară, pe trepte din ce în ce mai terestre şi mai obscure.

3. Adevărata negare a misticismului poetic nu poate veni însă decît din direcţie *raţionalistă*, intelectualistă în sens larg, opusă oricărei exaltări şi „nebunii" divine. Aristotel respinge în mod categoric această viziune tradiţională: „Darul poetic mi se pare la locul lui mai curînd la indivizii armonios înzestraţi decît în exaltaţi, fiindcă cei dintîi sînt făcuţi să se adapteze oricărei situaţii, cîtă vreme ceilalţi sînt ieşiţi din fire" (*Poetica*, XVIII, 1455 a). Horaţiu ne oferă la sfîrşitul *Artei poetice* o adevărată caricatură a poetului „nebun", obiect de ironie publică (v. 455—476), semn că imaginea se devalorizase. Dar, ca totdeauna în astfel de idei, primul pas decisiv este făcut abia în Renaştere, prin apariţia şi consolidarea conceptului de *ratio poetica, ragione poetica*, noţiune nouă, fundamental ostilă delirului poetic, dezbătută în numeroase arte poe-

tice ale epocii, care întemeiază, de fapt, doctrina clasicismului. Se recunoaşte „raţiunii" capacitatea de a tempera excesele subiectivităţii, de a introduce un criteriu al adevărului şi, mai ales, de a opera selecţia necesară execuţiei poetice (Vida). Mai mult, mitul lui *furor poeticus* este denunţat ca atare, superstiţie întreţinută doar în vederea spiritelor ignorante. Creaţia trebuie condusă lucid, deliberat. Pentru poet *sapere il perché* devine obligator (Castelvetro). [36]

Clasicismul consolidează şi generalizează întreg acest proces. Noţiunile-cheie sînt cunoscute : „judecata", „bunul-simţ", care „trebuie să se acorde cu rima" versului, „raţiunea" etc. De unde disciplinarea severă a inspiraţiei. Abia dacă sînt tolerate la limită... „dezordinea regulată" şi... „nebunia rezonabilă" [37], indicii de raţionalizare aproape paradoxală. Romantismul recuperează în felul său aceeaşi tendinţă : spontaneitatea este lăsată pe seama talentului, în timp ce geniul se caracterizează (la Jean Paul Richter) prin „reflexivitate" *(Besonnenheit)*. [38] Cînd facilitatea şi spontaneitatea necontrolată, superficială, a inspiraţiei începe să apese, ba chiar să irite conştiinţele estetice riguroase, se produce o întreagă reacţiune antiromantică, iniţiată de Poe, a cărui *The Philosophy of Composition* afirmă o poziţie diametral opusă iraţionalităţii creatoare. Este capul de serie al unei direcţii care, prin Baudelaire, parnasieni, Flaubert („totul trebuie făcut la rece"), Mallarmé, Paul Valéry, asimilează creaţia unei operaţii lucide, adevărată „sărbătoare a intelectului". Motivarea — caracteristică — exprimă mentalitatea creatorului modern, controlat, calculat, ostil „aparatului de înregistrare a entuziasmului şi extazelor". Nici „urnă"-receptacol al comunicării supranaturale, nici „masă de spiritism", nici „medium", noţiuni de-a dreptul compromise şi compromiţătoare. De altfel, observă Valéry, „la cea mai mică ştersătură principiul inspiraţiei totale este ruinat" [39]. Multe studii actuale acordă o netă prioritate fazelor şi elementelor conştiente ale creaţiei artistice.

Ne aflăm la stadiul în care mitul inspiraţiei eruptive, inconştiente, sub toate formele („revelaţie", „nebunie", „extaz", „vis"), cunoaşte o eclipsă totală. Încă înaintea *Domnului Teste*, Jules Renard notează în *Jurnalul* său (19 dec. 1893) : „Un poet inspirat este un poet care face versuri false". Dar declaraţiile cele mai tipice apar la acelaşi Paul Valéry : „Adevărata con-

diţie a unui poet adevărat — citim în *Au sujet d'Adonis* (1921) — este tot ce poate fi mai distinct de starea de vis", opinie preluată şi în estetica noastră [40]. Ceea ce nu vrea să spună că problema creaţiei literare şi-a găsit dezlegarea deplină. Mistică sau raţională, redusă numai la aceşti simpli termeni, creaţia rămîne şi într-un caz, şi altul, la fel de pasivă, de iresponsabilă. Chiar laicizată, raţionalizată, soluţia nu dă deplină satisfacţie, cît timp factorul voluntar, ideea de iniţiativă, de execuţie tehnică, este minimalizată, ignorată sau negată categoric, cum face, de pildă, romanticul Shelley, în a sa *A Defence of Poetry* (1821) : „Nimeni nu poate să spună : «Vreau să compun poezie»". Dar a fost afirmată cu putere convingerea că poetul nu transmite mesaje divine în stare de „har" sau „graţie". Sub acest aspect, chiar dacă nedesăvîrşit, progresul este considerabil.

III. Noţiunea de creaţie — operă imprevizibilă, irepetabilă, căreia nimic nu-i preexistă în esenţă — primeşte şi alte definiţii „mistice", prin diferite analogii, inevitabile într-un stadiu tradiţional de gîndire, azi depăşit. Precum demiurgul dă viaţă şi organizare cosmosului, scoţîndu-l din neant sau haosul primordial (toate cosmogoniile şi teogoniile stau mărturie) tot astfel pare să procedeze şi creatorul de literatură cînd inventează propria sa lume, heterocosmică. Dar întrucît chiar în această ipoteză raportul artă/realitate nu poate fi suprimat, întreaga problemă primeşte o reformulare corespunzătoare, tradusă prin alternativa fundamentală, *creaţie/imitaţie*, subiect de controversă eternă.

1. Cîteva referinţe mitologice strict introductive devin necesare : în mentalitatea arhaică, universală, orice *creaţie* repetă actul cosmogonic prin excelenţă, creaţia lumii, operă a unui creator suprem, *ex nihilo*, prin concentrarea şi proiectarea ideii, a gîndirii. În această perspectivă, creaţia constituie actul spiritual fundamental, atributul fiinţei supreme, al Demiurgului, sau al descendenţilor săi (semizei, eroi, titani), implicaţi într-un fel sau altul în diferitele mituri ale creaţiei (orfic, dionisiac, apolinic, prometeic etc.), prezente mereu în literatură [41], semn de vitalitate, de priză continuă asupra imaginaţiei (Nichita Stănescu închină şi el un poem lui *Amfion constructorul).* Cînd conştiinţa de sine, dublată de un mare orgoliu, se întîlneşte cu această viziune, nimic mai firesc ca spi-

ritul demiurg să reapară, să fie adoptat cu entuziasm şi să ducă la conceptul „creaţiei secunde", de către „noul demiurg" care este creatorul. Evenimentul se produce, inevitabil, tot în individualista Renaştere, care adoptă cu mare convingere noua metaforă a creaţiei, inventată, se pare, de umanistul Cristoforo Landino, atestată cu strălucire mai ales la Leonardo da Vinci : pictorul este „signore e creatore" [42]. Imaginea va fi reluată de-a lungul secolelor : *alter deus, second maker, dramatic God* etc., creatorul unei „lumi noi", de esenţă „divină".

Analogia scoboară, încă o dată, în Antichitate, spre apusul său, cînd miturile încep să se destrame, sau să fie recuperate erudit, precum la Macrobius. Comentînd opera lui Virgiliu, acesta găseşte o „mare asemănare între alcătuirea divină şi structura operei poetului nostru" (*Saturnalia*, V, I, 19). Între *divinus opus mundi* şi *poeticus opus*, între *deus opifex* şi *poeta* ar exista, deci, o desăvîrşită similitudine. Creatorul imită sau reface gestul creaţiei, în sens profund teologal, de *creare* („scoatere din nimic"), dar şi etimologic, grecesc *(poein* = a crea), de unde rezultă că expresia „creaţie poetică" este de fapt tautologică. Renaşterea, de altfel, nici n-o foloseşte. Dar ea găseşte în această etimologie un argument suplimentar pentru convingerea esenţială : „Dumnezeu este poetul suprem şi lumea este poemul său" (Landino), „Non merita nome di creatore, se non Iddio ed il Poeta" (Tasso). Astfel de formule grandilocvente circulă în toată Europa occidentală, pînă tîrziu în perioada romantică. [43] Şi chiar mai tîrziu, cînd Flaubert adoptă poza şi deviza creatorului suveran, impersonal şi distant, în centrul creaţiei sale, „prezent pretutindeni, vizibil nicăieri", „ca Dumnezeu în univers" [44]. Interesant că şi James Joyce reia această imagine, în *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916).

Mecanismul creaţiei primeşte, într-o primă fază, aceeaşi definiţie demiurgică, apoi metafizică. Asupra acestui punct doctrina tradiţională, orientală şi occidentală, este unanimă : creatorul doar exprimă voinţa providenţei şi a divinităţii, în calitate de simplu interpret, printr-un act de contemplaţie. Opera este conformă imaginii preexistente în intelectul divin, preluată prin reflectare, conform tiparelor eterne, într-o imagine sau formă interioară de origine transcendentă, precum la Platon *(Timaios*, 28 a ; *Philebos*, 39 b). Participînd la perfecţiunea supremă, aceste „modele" — identice, permanente,

ideale — devin structuri canonice, adevăraţi prototipi ai creaţiei, care procedează prin „reminiscenţă" şi „imitaţie", „obiecte de viziune şi limbaj interior". Miezul doctrinei clasice şi neoclasice („creaţie ideală internă") nu este altul.

Cînd „viziunea interioară" începe să fie asimilată în spirit imanent, precum în Renaştere, proiectului artistic, ba chiar „formei" care prezidează la execuţia operei, platonismul suferă o degradare. În schimb, conştiinţa estetică înregistrează o însemnată mutaţie. Limbajul păstrează încă unele similitudini şi ambiguităţi, conţinutul devine însă altul. Căci a spune că pictura este *cosa mentale* (Leonardo da Vinci), „si dipinge col cervello e non con le mani" (Michelangelo), *disegno interno* (Zuccaro), aşa cum poezia presupune un *fore-conceit* (Sidney) etc.[45], înseamnă a trece prioritatea creaţiei asupra proceselor predominant psihologice, facultăţilor umane de imaginaţie şi „fantezie". Golirea de transcendent a procesului creator se intensifică şi mai mult la artiştii baroci, al căror prototip este Bernini. Invitat să sculpteze bustul lui Ludovic al XIV-lea, el produce în Franţa senzaţie (amestecată cu ironii şi chiar ridiculizare), deoarece, după observaţiile unui martor ocular, „el nu privea decît înăuntru, arătînd cu degetul la frunte, unde spunea că stă ideea Majestăţii sale ; altfel el n-ar face decît o copie, nu un original"[46]. Conţinutul „ideii" nu mai este acelaşi. Personalizată, irepetabilă, originală, ea se transformă într-o simplă imagine interioară.

Urmările sînt dintre cele mai însemnate : de la stadiul de *eidos*, de viziune generatoare şi ordonatoare a operei conform unui arhetip ideal, ideea scoboară tot mai mult la nivelul unei foarte concrete „forme interne" (Shaftesbury : *inward form*), o reprezentare estetică autonomă, cu mare capacitate de iniţiativă. Marea tradiţie metafizică (Schopenhauer, Hegel) păstrează încă accepţia absolută a Ideii estetice. Dar adevărul este că mulţi scriitori, încă din perioada romantică, încep s-o psihologizeze, aşa cum vor face mai toţi esteticienii sau criticii posthegelieni. Ca emblemă a acestei convingeri poate fi citată recomandarea lui Baudelaire, conform căreia „pînza trebuie să fie acoperită — în spirit — în clipa în care scriitorul ia condeiul să scrie titlul"[47]. În felul acesta, creaţia se reduce la un proces de reproducere mnemotehnică superioară.

2. La celălalt pol se profilează concepţia aproape dialectică a *imitaţiei*, idee literară confuză, care are nevoie de o clarificare metodică, specială (v. *Imitaţia*, vol. II). Cîteva echivocuri fundamentale se cer însă risipite de pe acum : este vorba de o imitaţie internă sau externă, a realităţii interioare sau exterioare ? Şi, în acest caz, care este atitudinea spiritului creator : reflector, proiector radiant, sau receptacol ? „Lampă" sau „oglindă", care doar reflectă imagini din afară, pentru a folosi două metafore tradiţionale ? Pe scurt : proiecţie sau reflectare, planuri de obicei confundate ? Dar atunci, întrucît ambele situaţii postulează imitarea unor elemente preexistente, creaţia s-ar reduce doar la o operaţie de „descoperire". În această împrejurare, termenul de *invenţie* (motivat şi etimologic : *invenio* = a găsi) ar fi mai potrivit. „A inventa — spune Vauvenargues — nu înseamnă a crea materia propriilor invenţii, ci doar a le da formă." Faptul că „materia" poate fi divină, *eidolon*, esenţă metafizică, reluată printr-un act de „imitaţie ideală", şi mai ales umană, *nella sua immaginativa* (Leonardo da Vinci), nu modifică situaţia fundamentală : lucrarea devine un decalc al spiritului artistic activ, proiectat în afară, într-un adevărat „simulacru".

Pe o treaptă inferioară, dar mai complicată, se situează atitudinea reflectării pasive. Este ea efectiv „pasivă", o *tabula rasa, camera obscura*, care doar primeşte impresiuni ce se imprimă pe suprafaţa netedă a unei table cerate ? Va trebui să admitem atunci, în mod consecvent, că spiritul poetului strînge în focarul oglinzii sale razele umanităţii, că „subiectul" poetic este integral dominat de „obiect" şi că poemul (şi chiar limbajul poetic) reprezintă el însuşi o „oglindă" în care se reflectă emoţiile poetului, teze bine atestate (Goethe, Wordsworth etc.) [48], pline de dificultăţi, totuşi.

Că lucrurile stau altfel, au intuit-o demult înşişi creatorii în practica lor artistică : elevul urmează în mod necesar un magistru. Dar numai pînă la trezirea conştiinţei personalităţii artistice, după care intervine despărţirea sau repudierea. Creatorul adevărat are oroare de pastişori, plagiatori, imitatori şi se citează opinia lui Michelangelo, care deplîngea efectele funeste ale imitaţiei universale. „Cine preţuieşte mai mult — se întreabă Voltaire *(Génie, Dictionnaire philosophique)* —, geniul fără maestru, sau maeştrii care au atins perfecţiunea, imi-

tînd şi depăşind vechile genii ?“ Evident, ultimii. De altfel, întreaga teorie a cosmogoniei repetată prin gestul artistic se opune categoric imitaţiei mecanice. Ea este respinsă de însuşi exemplul imediat al naturii, infinit creatoare, „la natura maravigliosa artefice delle cose“, cum spune, tot în Renaştere, L. B. Alberti. [49]

De se poate vorbi de o „imitaţie“, ea este în orice caz a naturii *naturans*, în sensul capacităţii sale productive potenţiale de forme vii, nu *naturata*, creată şi copiată o dată pentru totdeauna. Ceea ce echivalează opera de creaţie cu o *altera natura* (Scaliger), cu o „contrafacere“, mai naturală, mai nouă şi mai desăvîrşită decît chiar natura, una din cele mai strălucite şi mai îndrăzneţe teze estetice ale Renaşterii. Căci prin afirmarea existenţei „lumii“ independente, analoage, paralele şi superioare a artei, divinitatea însăşi este pusă în situaţie de inferioritate de geniul demiurgic al creatorului. Documentele, bine centralizate, ar duce la concluzia unui adevărat „autonomism înaintea autonomismului“. Dar de pe acum se pot sublinia formule absolut concludente, precum : *another nature* (Sidney), *a counterfeit Creation* (J. Donne), *figmenta heterocosmica... utopica* (Baumgarten), *Kunst : eine andere Natur* (Goethe), *new worlds* (Addison) [50], de prisos a mai fi urmărite prin diferiţi romantici şi Kant [51], pînă la *deuxième nature* a lui Flaubert [52], în toate detaliile. Mai important este a ne lămuri pe scurt în ce constă acest „joc“ sau „univers secund“, loc comun de vastă răspîndire, pe care în nici un caz Ion Barbu şi alţi „puriști“ nu l-au inventat... Să-i facem totuşi parte dreaptă : nici formula lui Jarry deseori citată („un univers supplémentaire à celui-ci“) [53] nu este mai originală. Şi nici altele...

Dacă este adevărat că preexistenţa creaţiei ca moment specific este doar nedeterminarea pură, spiritul haotic, amorf, neinformat, atunci prima notă a creaţiei, din perspectiva raportului imitativ artă/realitate, care nu exclude cîtuşi de puţin determinările obiective, este separarea, introducerea unei „contra-naturi“ în mijlocul naturii. Orice concepţie a creaţiei am adopta, va trebui să recunoaştem că acest act presupune un coeficient de „deformare“, „alterare“, „depăşire“, „corectare“ a „naturii“ originare, o capacitate de a se „adăoga“ naturii (*ars sive additus rebus homo*, după formula lui Bacon), de a-i

da ea „norme", nu de a primi legi de la natură, fie şi prin intermediul geniului creator, cum susţin Kant şi alţi teoreticieni ai geniului. Neavînd prototipi în natură şi nici măcar în artă, întrucît este irepetabilă, orice creaţie îşi fixează propriul său criteriu, dincolo de adevărul sau eroarea obiectivă posibilă. Acestora, ea le substituie „adevărul" său intrinsec, subiectiv, deci relativ, anterior discriminărilor logice.

Este cazul a sublinia că astfel de teze „autonomiste" apar încă înainte de Vico şi Baumgarten, în plină perioadă barocă, la Sforza Pallavicino, de pildă. Ca atare, începe să se poată vorbi nu numai de „ficţiunea", dar şi de „minciuna" artei („per fine intrinseco la menzogna !", idee tot „barocă" [54]), mult anterioară paradoxelor lui Wilde şi ale altora. Bineînţeles, devin posibile în acelaşi mod şi creaţiile „secunde" ale limbajului (simboluri, imagini, metafore, licenţe etc.), ca şi toate construcţiile „fanteziei", literatura fantastică avînd aceeaşi posibilitate şi legitimitate estetică, precum oricare alta (v. *Fantasticul).* Să mai adăogăm că această fantezie poate să creeze nu numai *cose maravigliose,* dar şi *nuove,* cum spune Muratori [55], teoretician al „originalităţii" *avant la lettre* ? Ideea este bine consolidată încă din secolul al XVIII-lea, cu argumente permanent valabile. Toate păstrează aceeaşi esenţă „demiurgică", doar laicizată, în sensul combinaţiilor spontane ale fanteziei (v. *Noutatea, Originalitatea,* vol. II), şi pe deplin autonomizată în spiritul afirmării unei „logici" proprii, microcosmice. Ea este analoagă marelui Cosmos [56], despre care nu se poate spune că, ieşit din mîinile Genezei, el şi-ar propune o altă finalitate în afară de a exista conform legilor şi logicii sale cosmice şi istorice obiective, imanente. În felul acesta ne întoarcem, prin „imitaţie", la punctul de plecare — creaţia, dar într-o perspectivă mult radicalizată.

IV. Dacă analiza este exactă, în sensul că întreaga problemă a creaţiei îşi pune alternativa : *activitate iraţională/imitaţie raţională,* rezultă că produsele sale — operele literare — nu pot fi decît *naturale* sau *artificiale,* după modul în care le recunoaştem una sau alta dintre originile sale. Iraţionalitatea este „naturală", fiind organică, înnăscută ; imitaţia este „artificială", fiind mecanică, „făcută". A căuta paternitatea certă a acestei tipologii este greşit, deoarece ne aflăm în faţa

unei disociaţii esenţiale, fundamentale. Dilema ţine de însăşi dialectica spiritului creator, căruia i se oferă numai două soluţii posibile, pe care le vom regăsi în toate punctele nodale ale creaţiei. Dar se poate documenta cu uşurinţă că ambele definiţii duc o existenţă paralelă. Deoarece, în ultimă analiză, facultăţile şi determinările naturiste de orice speţă (arhetipi, mituri, inspiraţie, imaginaţie, fantezie etc.) coexistă cu activitatea lucrării artistice, imposibilă fără efortul execuţiei tehnice. Numai ea poate introduce în ordinea naturală un moment de ruptură, de izolare, prin producerea obiectului artistic artificial substituit prin „trucare" sau „contrafacere" capabilă s-o concureze şi s-o depăşească.

1. Omologia *iraţionalitate — natură* ţine de esenţa intimă a oricărei forme de misticism poetic. Pentru Platon „entuziasm" şi „dar al naturii" sînt noţiuni sinonime. Izvorul artei are această origine solidară *(Apologia lui Socrate,* 22 c). Dar nu mai puţin naturală, în bună tradiţie antică, este şi imitaţia aristotelică, „darul înnăscut al imitaţiei" *(Poetica,* IV, 1448 b), în genere orice creaţie de tip cosmoid : Virgiliu, după Macrobiu, „n-a urmat altă călăuză decît Natura, care este mama tuturor lucrurilor şi pe care a urzit-o astfel în opera sa" *(Saturnalia,* V, I, 18). Conceptul însuşi de *geniu* creator are un conţinut naturist (derivat din lat. *gignere* = a naşte), legat de ideea şi puterea procreaţiei, fenomen eminamente organic, enigmatic. *Ingenium* defineşte, la fel, înzestrarea artistică naturală. De unde o serie întreagă de teorii şi imagini organiciste, biologiste, legate toate de momentul genetic, de creşterea şi dezvoltarea organismului artistic, de procesul vital al creaţiei, cu multe analogii naturiste, de obicei vegetale şi embriologice.[57]

În timp ce talentul ar fi „mecanic", geniul este „organic", convingere eminamente romantică, reluată în diferite variante, dintre care cea mai celebră este „naivitatea" schilleriană : copilărească, ingenuă, simplă, cinstită, pudică, fidelă.[58] Adevărat buchet de virtuţi, tipice „omului naturii", interpretarea modern-iluministă a mitului „bunului sălbatic", simbol al prestigiului nestins al începuturilor. Echivalenţa sa estetică, valorificată integral abia de romantism, este prioritatea absolută acordată lumii interioare autentice, trăirilor originare, creaţiei inconştiente, preintelective. Tot ce aparţine fondului adînc de-

vine domeniul „poeziei naturale". Tot ce i se adaogă prin cultură, civilizaţie, educaţie estetică este „proză artificială", „factice", cum îi spune D-na de Staël, într-o disociaţie celebră, care rezumă opinia epocii *(De l'Allemagne*, II, Ch. X, *De la poésie)*. Acest mod de a vedea continuă pînă azi, fie prin psihanaliză şi totalitatea relaţiilor ce se pot stabili între experienţă „primordială" şi „creaţie [59], fie prin mărturisirea şi cultivarea constantă a perplexităţii creaţiei, enigmatică în primul rînd creatorului însuşi, care nu şi-o poate explica nici măcar în cele mai intime carnete (Gide, Pavese etc.). Chiar dacă este vorba numai de o „poză", ea apare cu atît mai elocventă.

Cît de mare, de ancestral am spune, se dovedeşte acest prestigiu al „originarului", o arată şi neîntrerupta continuitate a tezei „sincerităţii", versiunea psihologico-sentimentală a primatului naturii în creaţie. Nu discutăm acum cît de întemeiată este o astfel de teză (v. *Viaţa şi creaţia*, vol. III). Dar rămîne bine verificată convingerea că eficienţa şi chiar condiţia primordială a creaţiei stă în postulatul „naturii" nefalsificate, chemate să se exprime direct, fără obstacole şi mai ales fără simulare. Sinceritatea în artă vrea să spună în termeni moderni „autenticitate" (v. *Autenticitatea*, I), fond autobiografic nealterat, „adevăr", „trăire", noţiuni din cele mai curente. Toate din aceeaşi sferă a confesiunii nedeghizate, care obsedează de milenii conştiinţa estetică : Pindar („În adîncul sufletului... vocea noastră îşi trage inspiraţia"), Horaţiu („Dacă vrei să plîng, să încerci tu mai întîi durerea", *Ars poetica*, v. 102—104) etc. Teoria poate fi în parte sau total falsă. Dar ea rămîne nu mai puţin semnificativă sub raportul legitimării celei mai tradiţionale definiţii a metodei de creaţie, ca mod de solidarizare a operei de creatorul său, şi deci de biografie, de viaţă în sens larg, principiul de bază al criticii biografice.

2. Contrazicerea acestei viziuni idilic-naturiste vine din partea unei alte activităţi umane, la fel de legitime şi de „naturale", de esenţă practică, în speţă tehnica, producătoare de obiecte *artificiale*, de valoare util-instrumentală. Că în prima fază de dezvoltare a umanităţii arta şi tehnica se confundă, o ilustrează şi etimologia (*ars* echivalentul lui *tehné*). Chiar (totalitatea activităţilor culturale şi estetice) şi „mecanice", ideea de „artă" păstrează sensul originar de produs şi de efort al munatunci cînd începe să se opereze distincţia între artele „liberale"

cii organizate, în conformitate cu o serie de necesități și prescripții tehnice, întrunite într-un cod tradițional de norme, „canonul" meseriei. Căci creatorul apare mai întîi ca „om de meserie", artizan, *artifex*, cu care mult timp el se identifică. Definiția, tipică întregii culturi antice greco-latine, transmisă scolasticii medievale, circulă cu mare insistență și în perioada Renașterii, care nici ea nu disociază pe meseriaș de artistul cît de genial. Ambii fac parte din aceeași corporație, primesc comenzi, le execută în ateliere proprii, au ucenici etc. Ei sînt în același timp meșteșugari, mici patroni, „liber profesioniști" și creatori în cel mai pur înțeles al cuvîntului. Pentru Vasari, Leonardo da Vinci este un *artefice*. L. B. Alberti scrie în vederea lui *optimo artefice*. Poetul însuși este recunoscut ca *Arteficer* de Sir Philip Sidney și de mulți alții. [60]

Nu poate fi uitat nici faptul că această concepție continuă să fie îmbrățișată pînă în epoca actuală, nu fără serioase motive. „A face o carte — scrie La Bruyère *(Des ouvrages de l'esprit*, 3) — este o meserie, ca a unei pendule." Talentul nu-i de ajuns: „Trebuie ceva mai mult decît spirit pentru a fi autor". Și acel „ceva" constă în stăpînirea „meseriei", a tehnicii prelucrării materialului, știința execuției cît mai desăvîrșite a proiectului artistic, pasiunea lucrului bine făcut etc. Indiferent de epocă și teorii estetice, acestea sînt condițiile esențiale minimale ale oricărui adevărat creator, care „face" (scrie, sculptează etc.) cu mîna sa o operă. Dovadă prestigiul încă mare al noțiunii de „artizan" și „artizanat" artistic la o serie întreagă de spirite superioare moderne (Nietzsche, Alain, Pavese, Arghezi etc.). [61] Ce este discuția actuală despre „măiestrie", foarte la modă mai anii trecuți, decît tot o recrudescență (minoră) a ideii de artizanat artistic și a permenenței valorii sale ?

Artistul se desparte de *artizan, artizanatul* de *artă* abia la stadiul cînd activitatea tehnică producătoare de obiecte artificiale de orice tip încetează să mai procedeze *per artem*, pentru a acționa doar *pro arte*. Manufactura produce obiecte de serie, simple copii ale unui prototip, lipsite de personalitate. Creația produce unicate, speță cu un singur individ, care poartă o semnătură. Obiectele au o destinație utilă, determinate exclusiv de necesități și scopuri funcționale. Creațiile își pun și rezolvă cu prioritate probleme de construcție, care transformă proiectul, mijlocul și execuția în propriul lor scop, devenit preocupare

autotelică, de calitate intrinsecă. Produsele naturale sînt previzibile. Ale tehnicii sînt imprevizibile, fiind inventate, inedite, paradoxale. Şi cu cît această tehnică se apropie mai mult de condiţia artei, cu atît realizările sale devin mai surprinzătoare şi originale, sustrase determinismului natural, înlocuit prin conştiinţa obiectului artificial, care-şi prescrie o finalitate interioară, exclusivă, irepetabilă.

Artificiul artistic se desparte de natură şi viaţă nu numai prin calitatea sa umană, antropomorfă, care face posibilă claritatea şi precizia scopului urmărit, ci în special în acest punct esenţial : al substituirii scopului practic celui artistic. Cele două finalităţi nu se exclud în mod obligator. Ele se pot suprapune, colabora, fuziona chiar, în total sau în parte. Dar disocierea esenţială intervine numai prin această inversiune a mijlocului în scop, a răsturnării perspectivei esenţial utilă, în esenţial „inutilă", „gratuită", „dezinteresată". „Scriitorul care lucrează pentru librarul său în maniera în care se lucrează în fabrici — scrie Marx — este un *lucrător productiv*. Creînd *Paradisul pierdut*, Milton a fost mînat de aceeaşi necesitate cu care viermele de mătase produce mătase. Această operă a fost o manifestare activă a personalităţii *sale*." Vînzînd-o doar pentru 5 lire, el se dovedeşte „un lucrător neproductiv". Aşa cum viermele de mătase n-are conştiinţa scopului productiv (practic, util, rentabil etc.), tot astfel scriitorul-creator produce exclusiv prin „manifestarea activă a personalităţii *sale*" [62]. Faptul că Marx foloseşte şi subliniază acest cuvînt dovedeşte că el are în vedere conştiinţa personalităţii *artistice* a lui Milton, care pe durata concepţiei operei nu gîndeşte în termeni de „productivitate" economică, ci numai de „productivitate" artistică.

Acesta fiind reflexul intelectual spontan al creatorului, în timp şi spaţiu, asimilarea creaţiei artistice cu ideea de „industrie", „fabricare", „construcţie" trebuia să apară în mod legitim în prelungirea conceptului central de artificialitate. De vreme ce totul se reduce la o problemă de concepţie şi execuţie, este foarte firesc ca preocuparea de eficienţă, elaborare, tehnică să treacă pe primul-plan şi conştiinţa „industriei poetice" să se nască în spiritul *artefice*-lui. Ceea ce se şi produce pe scară largă, începînd cu Renaşterea şi Barocul, atît de artificios în procedeele sale : Du Bellay vorbeşte de „mon industrie", Castelvetro de „spirit constructiv", Pellegrini de „fabricarea frumo-

sului", diferiţi teoreticieni ai figurilor de stil văd în *acutezze* produsele „artificiului" spiritului etc. Apare şi propoziţia — hotărîtoare — ce răstoarnă întreg prestigiul inspiraţiei naturale: „Poetul care nu scrie decît prin artă va compune opere mult mai corecte şi plăcute *(propres et agréables)* decît cel ce nu este înzestrat decît prin ceea ce natura a dat spiritului" (Deimier)[63]. Marea răspîndire a metaforelor de tip ştiinţific, tehnic, mecanic, industrial, folosite de numeroşi poeţi pentru ilustrarea acestui proces, dovedeşte aceeaşi orientare şi polarizare spirituală. Că ea circulă în mod constant în toate mediile de atelier, printre pictori şi sculptori, nici nu-i de mirare. Dar ea reapare cu putere şi la spirite moderne ca Paul Valéry (exemplul tipic), preocupat în gradul cel mai înalt de probleme de arhitectură *(Eupalinos, Amphion)*, adept al „metodei" elaborate a lui Leonardo da Vinci, pentru care ideea de *construcţie*, de „trecere de la dezordine la ordine şi de la arbitrar la necesar", constituie „tipul cel mai frumos şi mai complet de acţiune pe care omul poate să şi-l propună". Ar fi, de altfel, anacronic şi surprinzător, într-o epocă dominată de uzine, şantiere, laboratoare, de noţiunea de organizare şi planificare (atribute cu atît mai specifice culturii socialiste, adăugăm noi) ca scriitorii să invoce în continuare doar ideea de hazard şi improvizaţie... [64]

Dacă poezia este o „industrie ciudată", produsele sale nu pot fi decît „industrioase" în sens poetic, „fabricate" de un tip special denumit *artefact*, termen înregistrat în dicţionarele filozofice [65], de mare anticipaţie renascentistă barocă, unde abundă în numeroase variante: „artificiul — şi industria oamenilor", „artificiul, unde am folosit o parte din industria mea" (Du Bellay), „perfect artificiu" (Ronsard), „Arta de a contraface" (Vauquelin de la Fresnaye), „artificiul fabulei", „artificiul latent" (Guarini), „artificiul şi forma imaginii" *(favellare*, M. Pelegrini) etc. [66] Se poate spune că noţiunea de „artificialitate" închide întreaga polisemie a creaţiei, totalitatea sensurilor sale „tehnice", de la abilitate şi construcţie, pînă la ingeniozitate şi virtuozitate. Toate, bineînţeles, sinonime ale talentului sau geniului creator, caracterizat printr-o dezvoltată conştiinţă umanistă, „mai plin — cum spune Ronsard — de artificiu şi muncă decît de divinitatea (inspiraţiei)". Astfel de definiţii reapar mereu, recuperate de diferite sisteme estetice, pînă la formaliştii ruşi, care adoptă accepţia cea mai consecventă: opera de artă

este un obiect finit, căruia i s-a dat formă, inventat prin procedee şi combinaţii artistice „artificiale" în cel mai bun sens al cuvîntului. [67] Trebuie arătat că G. Ibrăileanu („Arta e artificiu"), apoi M. Ralea („Arta ca plăcere a artificialităţii") au profesat la noi opinii identice, implicate şi în convingerile estetice ale lui T. Vianu şi G. Călinescu. [68] Continuînd ideea, se poate afirma — cum s-a şi spus — că şi critica literară este o formă de artificiu suprapusă artificiului artei : *artifex additus artifici.*

Se face în felul acesta subliniată ideea că în procesul de creaţie facultăţile naturale nu sînt suficiente (Du Bellay, *La Défense et illustration...*, L. II, Ch. III), că arta învinge natura, care poate fi corectată şi artificializată artistic. Ierarhia se răstoarnă, în spirit estetic, în favoarea artei, cu un violent sentiment de nemulţumire pentru imperfecţiunile şi urîtul naturii. Decrepitudinea, diformitatea, alterările de orice speţă devin iritante şi Ovidiu, printre primii, propune soluţia machiajului, a fardului, anticipînd o atitudine devenită ulterior tipic „baudelairiană" (*Medicamina faciei, Ars amandi,* III). Petrarca are şi el noţiunea superiorităţii parfumului artificial asupra miresmelor naturale. [69] Într-o celebră scrisoare din 1544 către Tizian, Aretino descrie un apus de soare pe Canal Grande, la Venezia, şi observă că faţadele palatelor, deşi de piatră adevărată, par *materia artificiata.* Exact în sensul în care Wilde va spune că natura a început de la un timp să semene cu pînzele lui Whistler. Ideea are o ascendenţă bogată, îi notăm foarte sumar doar traiectoria. Clasicismul întreţine şi el teoria că „artificiul agreabil" poate face „amabil" cel mai „înspăimîntător" obiect. Deci din nou estetizare evidentă (Boileau, *L'Art poétique,* III, v. 3—4). Dînd reguli artei, obţinem tot o natură, dar o natură — cum spune Pope — „organizată" (*methodiz'd, Essay on Criticism,* v. 89). De aceeaşi opinie sînt toţi teoreticienii naturii idealizate, „la belle nature" (Batteux), „sentimentale" (Schiller), întreaga mentalitate *rococo* a secolului al XVIII-lea. Transformarea artistică a realităţii, iluzia realităţii, separarea cvasi-maladivă de norma realităţii, toate aceste nuanţe pot fi urmărite pe larg pînă la Baudelaire, cu al său celebru *Éloge du Maquillage* şi al *dandysmului,* adversar declarat al naturii imperfecte, alterate. Stilul acesta, care domină utopia baudelairiană a sterilizării construcţiei estetice de orice infiltraţie naturistă, circulă în întreg estetismul european, la Huysmans, unde eroul Des Esseintes este

convins că artificiul constituie semnul distinctiv al geniului uman, în Anglia, unde apare o *Defence of Cosmetics* (Max Beerbohm, 1894) etc. Prin exagerare extremă, ideea se întoarce asupra sa însăşi, producînd repulsie. Care este adevărul?

Soluţia nu poate fi decît una singură: artificiul să se perfecţioneze pînă la limita dispariţiei, să se facă nevăzut, absorbit în abilitatea procesului artistic. Idealul artificiului este să se ascundă, să devină natural (Puttenham, în Renaştere, a avut această intuiţie profundă) [70], conform principiului *ars est celare artem*. Adepţii săi sînt mult mai numeroşi şi mai puţin „moderni" decît se crede: Montaigne („Aş naturaliza arta aşa cum alţii artificializează natura"), Tasso („Arta de a face totul şi de a nu descoperi nimic"), La Bruyère („Cîtă artă pentru a reveni la natură"), pînă la Paul Valéry („Artificiul se sfîrşeşte prin căutarea paradoxală a expresiei *celei mai naturale*, celei mai spontane..."). Poţi fi în mod „sincer" artificial, să-ţi faci din falsitate o a doua natură, cazul desăvîrşiţilor ipocriţi, nu studiaţi şi ingenui... În perioada polemicilor despre „măiestrie", problema răsare şi în publicistica noastră. G. Călinescu o reformulează cu deplină claritate: „Travaliul artistic a ajuns la maximul lui efect cînd opera pare spontană, firească, necăutată şi neforţată, netrasă cu forcepsul" [71]. De fapt, ea fusese lămurită în urmă cu secole, cum se întîmplă mai totdeauna în astfel de cazuri...

Dar şi în această ipoteză, din cele mai favorabile, ideea de artificialitate întîmpină rezistenţă, în numele rigorismului metafizic şi etic de mare prestigiu. Adept al creaţiei extatice şi adversar al „imitaţiei", Platon trebuia să respingă ideea artificialităţii ca şi a poeziei de pură abilitate şi, într-adevăr, el o face (*Legile*, 889 a; *Philebos*, 245 a). Stoicismul este şi mai radical: orice neconformare cu legea naturii constituie o abatere gravă de la înţelepciune (Marc Aureliu, IV, LI). Multe reflexii antiartificiale ale moraliştilor francezi clasici (La Rochefoucauld, *Du faux;* La Bruyère, *De la mode*) au deci o coloratură stoică. În acelaşi sens merg şi obiecţiile filozofiei naturii, spiritul empiric de observaţie al lui Bacon (*N. O.*, II, XXXIX: „Adevărul este că ţesăturile naturale sînt mult mai fine decît cele artificiale"), primatul ideii de autenticitate la Montaigne (III, 5: „Neînsemnata luptă a artei contra naturii"), epicureismul lui Rabelais şi chiar poeţii Pleiadei, copleşiţi adesea de afectarea şi artificializarea excesivă a limbajului, de abuzul de „retorică" şi de

„literatură". Cînd secolul al XVIII-lea descoperă farmecul „sufletului sensibil", frumuseţea „naivităţii" şi a instinctului, polemica devine şi mai activă. Cu o nuanţă violent moralizantă, anticonvenţională şi anticonformistă la Rousseau, la care pot fi surprinse, punct cu punct, mai toate teoriile moderne despre „dezumanizarea" artei.

Conceptul de „artificialitate" se dovedeşte excelent cît timp poate fi folosit pentru demonstrarea condiţiei artistice specifice şi ilustrarea procesului activ de creaţie. Dar el trebuie părăsit îndată ce începe să sugereze izolarea aberantă, maladivă, de viaţă şi natură, falsitatea, inautenticul, convenţionalul, simularea şi simulacrul creaţiei. Natura trucată mecanic înseamnă, după Bergson, un motiv prin excelenţă comic. Mai mult decît atît, artificialitatea evidentă, ostentativă, neagă însăşi expresia lirică originară şi nesubstituită a eului, „naivitatea" sa genuină, în stadiul spontan al actului artistic. Acesta elaborează cît de savant o realitate autentică, dar nu cultivă o formă goală. Obiecţia tradiţională adusă artificialităţii are, deci, acest sens legitim. Pentru Maiorescu, primul care o introduce în critica noastră, poeziile lui Alecsandri se disting prin „naivitatea lor", prin „lipsa de orice artificiu, de orice dispoziţie forţată". Caragiale îi urmează : „Fără această flacără de viaţă... poţi căpăta lucruri artificiale, nu opere artistice, şi nimic nu e mai altceva, faţă cu artisticul, decît artificialul" [72].

V. Cele două serii de explicaţii : *iraţională-creatoare-naturală / raţională-imitativă-artificială* par a se învîrti undeva, într-o sferă foarte înaltă, într-un adevărat cerc vicios, tautologic, într-atît de obiectivă, de verificată, se dovedeşte polaritatea fundamentală a problemei creaţiei, care nu cunoaşte decît două tipuri posibile de soluţii. Dar acestea primesc formulări variabile, diferenţiate, dintr-un unghi sau altul al actului de creaţie. Dacă orice creaţie are, sau poate avea, o dublă : *origine* (iraţională / raţională), *normă interioară* (creatoare / imitativă) şi *intenţionalitate* (naturală / artificială), toate aceste alternative îşi găsesc prelungirea necesară în două „metode" specializate, corespunzătoare, de execuţie tehnică : *spontană/disciplinată*, generalizate şi verificate pe scară istorică.

1. Terminologia tradiţională este edificatoare : la capitolul *spontaneităţii* ceea ce predomină sînt formulele şi metaforele „expresiei", în sensul concret, etimologic, al cuvîntului

(ex-pressus, ex-primere = a apăsa cu putere, a comprima etc.): un conţinut interior foarte bogat, sub presiune, este împins cu energie în afară, expulzat, „ex-pectorat" (smuls din „piept"). De unde o serie întreagă de definiţii ale expresiei emoţiei de ordinul ţipătului, cîntecului, revărsării, torentului, erupţiei, exploziei, toate din sfera spontaneităţii, a manifestării lirice imediate. Romanticii ajung la reprezentările cele mai limpezi ale acestui proces. Însă astfel de plasticizări pot fi culese din cele mai vechi definiţii ale inspiraţiei iraţionale, geniale etc. Noţiunea de „impuls" şi „energie internă" (Wordsworth : *inward impulse, spontaneous overflow)* figurează aceeaşi idee, constituită într-un adevărat mit al creaţiei spontane : cărţile se fac de la sine, poetul scrie sub dicteul inspiraţiei, el vorbeşte limbajul „naturii", naiv, simplu, instinctiv, neelaborat.

Recunoaştem încă o dată, în această convenţie de largă răspîndire, figura poetului popular, de speţa „bardului" ossianesc, a improvizatorului profesionalizat, în tradiţia poeziei populare orale, tip de creator şi personaj romantic, la limita virtuozităţii şi a diletantismului [73], şi mai ales a geniului, care nu vorbeşte decît „limbajul pasiunilor violente", „entuziaste", „vehemente", „sublime". Principiul, bine consolidat încă din Antichitate *(Tratatul despre sublim,* XV), stă la baza tuturor teoriilor estetice subiectiviste: sinceritatea, spontaneitatea imaginaţiei, „misterul" creaţiei, inconştientul creator, lirismul — primul „gen" literar etc. Ar fi fals să se creadă că aceste idei aparţin numai sferei romantice tradiţionale. Definind un spirit literar etern, în sensul romantismului ca formulă estetică universală (v. *Romantismul,* vol. III), spontaneitatea intră în nu puţine descrieri moderne, „ştiinţifice", ale creaţiei, în toate sistemele de explicaţii estetice „iraţionaliste". Fără a ne revendica în nici un fel o astfel de ascendenţă, sîntem constrînşi de adevăr să recunoaştem că un coeficient oarecare de spontaneitate, şi deci de libertate, care-şi descoperă singură sensul şi se supune integral propriei sale necesităţi şi disciplinări interioare (v. *Libertatea,* vol. II) intră pînă şi în realizarea acestui articol despre *creaţie,* precum şi a întregului *Dicţionar* din care face parte.

2. Diametral opusă spontaneităţii este înţelegerea creaţiei ca act de *disciplină* intelectuală, integrată într-un sistem de cultură, supusă rigorilor unei metode, animată de voinţă, printr-un efort organizat, în vederea unor obiective artistice

determinate. În măsura în care această concepţie ignoră sau trece pe un plan secundar factorul esenţial al talentului, care nu poate fi suplinit prin nici o „tehnică" din lume, teza disciplinei creatoare se dovedeşte falsă. Dar, o dată recunoscută din plin existenţa vocaţiei, negarea sau ignorarea valorii disciplinei constituie o gravă eroare, reminiscenţă a marelui mit romantic al „inspiraţiei" necontrolate şi incontrolabile. Dimpotrivă, întreaga experienţă şi reflexie literară dovedeşte un neîntrecut apel la instruire şi intelectualizare, la elaborare şi ordonare, cu funcţie creatoare fie complimentară, fie direct determinată. Cu excepţia momentelor de pură iluminare şi extaz, creaţia nu se poate sustrage unui grad de disciplinare, oricît de profunde ar fi convingerile unor poeţi în valoarea incomparabilă a spontaneităţii. Acestea au mai totdeauna un caracter sentimental şi egolatru, animate de o dublă prejudecată de care ne lovim mereu : nu puţini scriitori cred că lecturile, cultura serioasă, metodică, le-ar distruge „originalitatea", i-ar „influenţa" în sensul alterării substanţei, în timp ce alţii, în prada unui orgoliu abia disimulat, sînt convinşi că recunoaşterea creaţiei disciplinate le-ar răpi meritul iniţiativei şi al invenţiei. In acest sens trebuie interpretate toate declaraţiile de tipul *sans art, sans sçavoir*, atît de frecvente începînd din Renaştere, cu accentul creator pus exclusiv pe factorul „divin" sau „natural"[74].

De fapt, chiar şi cea mai mistică viziune a creaţiei recunoaşte valoarea edificării şi a iniţierii cunoaşterii primelor principii, studiului şi aplicării normelor rituale. Filozofia artei orientale şi medievale este, prin definiţie, supusă cunoaşterii „Adevărului". Conţinutul său transcendent este mai puţin însemnat, în cazul în speţă, decît însuşirea obligatorie a unei „tehnici" spirituale, adesea foarte minuţios prescrisă.[75] În aceste condiţii, creaţia devine o adevărată metodă soteriologică. Perspectiva laică îndepărtează „misterul". Nu însă şi eficienţa „ştiinţei", celebrul *recte sapere* al lui Horaţiu (*Arta poetică*, v. 309), preluat de întreaga Renaştere, atît sub forma culturii, a exemplului tradiţional, „lecţia bunilor şi vechilor autori" (Ronsard), orientare eminamente clasicizantă, cît şi a „erudiţiei", în sensul nobil, etimologic (*erudio* = a învăţa, dar şi a desăvîrşi, a rafina) şi chiar cantitativ-enciclopedic al cuvîntului. Artistul universal al Renaşterii, în viziunea lui L. B. Alberti, Leonardo da Vinci, Pico della Mirandola, tinde să devină un adevărat *mon-*

strum eruditionis, iniţiat în numeroase ştiinţe, inclusiv pozitive, matematice. „Degeaba tragi cu arcul, dacă nu ştii încotro să îndrepţi săgeata.“ [76] Se descoperă, totodată, în termeni la fel de limpezi, şi valoarea „nutritivă“ a culturii, spiritul său incitant, stimulator, adesea hotărîtor al creaţiei, ştiindu-se bine că nu poţi fi Dante şi păstor analfabet de capre. „Focul“, lipsit de lectură, se stinge (Boileau, *Art poétique,* III, v. 319—320). De la această condiţie esenţială nu se îndepărtează nici măcar geniul, care-şi trage o parte din sevă din acelaşi izvor fecund al culturii (Schopenhauer, *Die Welt...,* III, § 50).

Impunînd un stil şi o tradiţie, constrîngerea culturii constituie doar o cauză imanentă a creaţiei. Cînd începe să devină o preocupare, să se transforme într-o adevărată problemă, ea capătă valoare eficientă. Mai întîi empirică, spontană, în cadrul mentalităţii clasice, cînd supunerea la norme nu împiedecă apariţia unor numeroase capodopere, dimpotrivă, apoi teoretizată, programatică, în baza principiului, recunoscut din plin încă din secolul al XVIII-lea, că „dificultatea care trebuie învinsă are un dublu avantaj : ea stimulează geniul şi respinge mediocritatea“ [77]. Ulterior, exaltarea învingerii obstacolului, acceptarea şi chiar provocarea dificultăţilor, pentru a gusta din plin victoria, ţine de o întreagă orientare a poeziei moderne, care-şi recunoaşte în Poe şi în teoriile sale despre „filozofia compoziţiei“ pe marele său iniţiator. În esenţă, programul este mai vechi. Dar nu-i mai puţin adevărat că, în secolul al XIX-lea, din oroare pentru haosul şi improvizarea romantică (reversul negativ al acestei direcţii) se înregistrează cele mai elocvente pledoarii în favoarea constrîngerii disciplinate, la Baudelaire, la parnasieni, care-şi propun să învingă „blocul rezistent“ al materiei poeziei, pînă la Mallarmé şi discipolul său Paul Valéry. Acesta se refugiază integral în tehnică, ia ţinută de matematician şi arhitect metodic, profesează cu deplină consecvenţă doctrina constrîngerii creatoare şi nu concepe o altă definiţie decît aceasta : „Este poet cel căruia dificultatea inerentă îi dă idei şi nu cel ce i le ia“ [78].

Dacă se verifică undeva pe deplin teoria lui Mihai Ralea despre „amînarea“, condiţie specifică a psihologiei umane, este tocmai în acest domeniu, al frînării elanului imaginativ, instaurării ordinii disciplinate, „a nu profita niciodată de elanul dobîndit“, după programul lui André Gide, riguros de aceeaşi

speță. Despre acțiunea spontan ordonatoare a scrisului s-a vorbit mereu într-o formă sau alta. Dar a-ți crea în mod deliberat inhibiții și obstacole, a practica refularea spirituală, cultivînd frîna și negația, autorezistența interioară sistematică, aceasta constituie o atitudine efectiv modernă. Departe de a defini o perversiune „masochistă" a spiritului creator, reflexul inhibitiv reprezintă însăși condiția sa esențială, care-l definește.

Că impulsul natural nu conduce la poezie numai prin el însuși, de acest fapt evident își dau seama toți partizanii „artificiului", cu precădere barocii. Dar și în plin romantism încep să se înregistreze orientări estetice voluntariste (Coleridge vorbește de „inițiativă", de „voință de comunicare"), ba chiar și parodii antinaturiste prin reduceri la absurd : „Toți oamenii, femeile, copiii, păsările, animalele, peștii sînt poeți... stridiile sînt poeți" etc. [79] Este un semn că ideea de spontaneitate intră în criză, produsă de observații mai curînd empirice decît teoretice, privitoare la valoarea concentrării, de care poeții încep să-și dea seama cu tot mai multă luciditate : „Numai prin limitare te dovedești magistru" (Goethe, *Natur und Kunst*). La Leopardi, contemporanul lui Coleridge, întîlnim propoziția-cheie : „Cine nu știe să se concentreze *(circonscrivere)* acela nu poate să producă". Baudelaire își scoate citate în același sens din Emerson, elogiind *pro domo* metoda de lucru a lui Delacroix : „Erou este cel ce se concentrează imuabil" *(immovably centred)*. Sau : „Cea mai mare înțelepciune a vieții este concentrarea ; cel mai mare rău, împrăștierea" [80]. Maxime admirabile, esențiale, care nu pot fi îndeajuns elogiate, fundamental ostile haosului, improvizării, cronofagiei, risipirii forțelor în cele patru vînturi, spectacol atît de specific publicisticii diletante și dezorientate !

Cît de actuală, de fecundă, este o astfel de atitudine disciplinată, la antipodul confuziei, incoerenței, anarhiei și derutei intelectuale, oricînd și oriunde profund sterilă, oricît de grandilocvent i-ar fi *alibiul* (pulsație liberă, vitală, autenticitate etc.), nici nu mai trebuie arătat. Fără program și voință creatoare, întemeiată pe realitatea vocației, nu există creație de nici o speță. Și cu atît mai puțin literară, determinată de o foarte precisă *Kunstwollen*, de conștiința clară a scopului artistic, dublată de voința de a-l înfăptui cu tenacitate. De altfel, noțiunea de „voință" exprimă în egală măsură, indisolubil asociate, tensiunea interioară a creatorului, obsedat de realizarea proiectu-

lui artistic, și tensiunea formei însăși, „voința" latentă a structurii literare, de a se constitui într-un sistem coerent, necesar, conform exigențelor logicii sale interne (v. *Structura*, vol. III).

Nu este locul a intra în descrierea completă a procesului de concepție și execuție, care nu poate fi decît foarte schematică, deoarece la fiecare scriitor, fie intuitiv sau reflexiv, „tehnica" se schimbă. Se admite în general că efectul de organizare determină clarificarea reprezentării, limpezește conflictul creator latent, revelă pe scriitor sie însuși, realizează o stare de echilibru spiritual. Ceea ce trebuie subliniat este riposta permanentă pe care munca literară disciplinată o dă pretinsei spontaneități infailibile, iar în planul ideilor literare, conștiința fermă a acestei opoziții, de esență „demiurgică", „prometeică", „faustică", în sens goethean : doar sforțarea creatoare aduce „salvarea". Cît timp, faptul nici nu mai trebuie demonstrat, execuția operei cere mult mai multă energie decît concepția propriu-zisă (fapt de experiență curentă, atestat de pictori, poeți etc.) care vorbesc mereu de „exercițiu", „multă muncă și aplicație", „răbdare", „obstinație", „capodoperă de muncă", „produse ale voinței și analizei" etc.[81], rezultă pînă la evidență superioritatea disciplinei asupra spontaneității și anarhiei, a muncii susținute tenace, asupra „momentelor" fericite, dar profund capricioase și efemere ale inspirației.

Astfel de teze se fac destul de greu primite, deoarece terminologia „industrială" sperie încă destule spirite de mentalitate superficial romantică. Dar la mijloc nu este vorba decît de simpla și eterna confuzie de termeni : „muncă", în acest context, înseamnă elaborare creatoare, în condiții de continuitate, organizare și higienă intelectuală, „recompensă a efortului cotidian". Inerția inspirației nu poate fi învinsă decît prin „muncă zilnică", așa cum afirmă Baudelaire în deplină cunoștință de cauză *(Conseils aux jeunes littérateurs, VI, Du travail journalier et de l'inspiration)*, Valéry, Apollinaire, Arghezi și mulți alți scriitori, care efectiv „obligă" inconștientul și hazardul să colaboreze cu ei, care știu ce vor și care verifică mereu că „ideea" țîșnește din ciocnirea voinței de toate rezistențele și dificultățile posibile (constrîngeri și convenții literare sau de altă natură, obstacole de limbă, oboseală, ariditate interioară etc.).

În același mod se validează și vechea preocupare a „planului", căruia doar urmează să i se adaoge... versurile (butadă și

nu prea, întîlnită la Racine, la Schiller și care scoboară pînă la Menandru), atitudine creatoare de esență clasică, regăsită și la Flaubert : „Cărțile nu se fac precum copiii, ci asemenea piramidelor, după un plan premeditat...“ [82]. Valoarea sa este aceea a clarității proiectului, economiei efortului, controlul permanent al realizării, calculării efectului urmărit. Ne întîlnim în felul acesta cu revalorificarea modernă a vechiului concept retoric de *dispositio*, interpretat mereu în sens neoclasic (orientare spre „obiect“, „scop“). Așa cum constatăm la Coleridge, apoi în termeni celebri la Edgar Poe, *The Philosophy of Composition* (1845), unde se descrie pas cu pas compunerea poemului *The Raven*, în funcție de obiective precise, denumite „efecte“, urmărite cu „rigoarea logică a unei probleme matematice“. Gestul, polemic în esență, urmărește demistificarea romantică. Sensul rămîne superior și el consacră, în stil magistral, excelența metodei „calculului infailibil“. Concepția lui Tudor Vianu despre artă și creație ca formă exemplară a muncii se înscrie, pe latura activistă și tehnică, în aceeași orientare. În plus, munca artistică scoate pe creator din anonimatul spontaneității, îi personalizează lucrarea, îi imprimă amprenta originalității.

Nu trebuie omise, în sfîrșit (v. *Experimentul*, VIII), nici valoarea „experimentală“ a creației controlate, programate (analogiile cibernetice rămîn totuși, cel puțin deocamdată, încă simple imagini) [83], nici caracterul său efectiv modern. Ne aflăm la faza cînd problema și explorarea condițiilor creației devin, nu o dată, cel puțin la fel de însemnate cît și creația însăși. Publicarea „caietelor de exerciții și studii“, de jurnale de creație, de *work in progress*, ca opere, ilustrează tocmai o astfel de atitudine. Devin esențiale, în felul acesta, nu rezultatul, opera, ci proiectul, metoda, tehnica de realizare a operei.

Oricît de „clasice“ sau „moderne“ ne-ar fi convingerile literare, va trebui să adoptăm în cele din urmă concluzia, de altfel anticipată, că disciplina nu este folositoare decît talentului și că munca literară, numai prin ea însăși, nu constituie criteriul valorii. Totuși, teza contrară a fost afirmată mereu, în special în perioadele de succes ale „artificiului“ poetic, în Renaștere și Baroc, cu mare prețuire pentru cantitatea de efort artistic investit în operă (Guarini, Castelvetro) [84]. De unde rezultă că o operă scrisă în cîteva luni ar fi, în principiu, in-

ferioară unei cărţi la care autorul a lucrat un deceniu. *Hamlet* a fost scris într-un singur an, o inepţie în zece. Munca, numai prin ea însăşi, nu creează nimic în literatură. Dar cînd ea se asociază vocaţiei, cu care de fapt se confundă, valoarea sa devine incomparabilă, esenţială.

VI. A afirma că ambele teze privitoare la procesul de creaţie pot fi întrunite şi conciliate într-o sinteză superioară nu înseamnă a fi nici „obiectivist", nici „eclectic", ci a recunoaşte deschis realitatea faptelor. Fenomenele literare au o structură dialectică, imposibil de descris în tonuri simplist-alternative, de alb şi negru. Cele două tipuri de explicaţii corespund, fiecare, unei laturi, care nu exclude pe cealaltă, ci, dimpotrivă, o integrează. Însumarea, în astfel de cazuri, reflectă atît unitatea complexă a actului de creaţie, cît şi conceptul despre această unitate, asimilat de esteticieni unui ideal estetic. Dar, în ultimă analiză, acest ideal nu numai prescrie, ci şi recunoaşte, nu numai impune, ci şi consacră o situaţie de fapt. Căci creaţie înseamnă, repetăm, spontaneitate şi disciplină, în proporţii infinit variabile, după formula specifică fiecărui scriitor în parte.

1. Întreaga istorie a ideii de creaţie demonstrează tocmai această continuitate a formulei armonice, de *sinteză*, a colaborării constante dintre *mousa* şi *tehné*, *ingenium* şi *ars*, teză susţinută atît de literaţi, cît şi de cele mai filozofice spirite, care primesc cu zîmbete acuzaţia de... „eclectism". Platon este unul dintre aceştia. El contestă că „tehnica" ar fi suficientă poetului. Nu-i neagă însă nici realitatea, nici valoarea pregătitoare, „pînă la poarta poeziei". Aşa cum şi muzicantul are nevoie de „noţiuni care sînt prealabile şi necesare armoniei", dar care nu sînt şi cunoaşterea armoniei" (*Phaidros*, 245 a, 269 e). Nucleul aparţine inspiraţiei, „delirului muzei"; forma corespunde artei, execuţiei tehnice. Aristotel adoptă aceeaşi poziţie de echilibru între „talentul firesc" şi „practica artistică deosebită". „De aceea, darul poetic mi se pare la locul lui mai curînd în indivizii armonios înzestraţi decît în exaltaţi." (*Poetica*, VIII, 1451 a; XVII, 1455 a.) Sofiştii vor exagera în sensul tehnicii. Dar Antichitatea va sta pînă la capăt pe o poziţie de echilibru, pe care o regăsim la peripateticieni, la retorii romani, în perioada elenistică etc. Referinţele sînt numeroase. Vom aminti doar de Horaţiu, a cărui opinie are

valoare de exponență : „Eu cred că folos mult nu poate aduce nici munca neînzestrată cu o vînă bogată și nici talentul lipsit de cultură" (*Arta poetică*, v. 408—410). Toate definițiile ulterioare se dovedesc simple variațiuni pe aceeași temă. Ceea ce se schimbă este doar denumirea termenilor relației. Nu însă și relația propriu-zisă, care rămîne constantă, de esență flexibil armonică.

O dată recunoscută din plin realitatea talentului, condiție esențială a creației, doctrină bine fixată încă din Antichitate [85], reluată pînă la monotonie de-a lungul secolelor, tot ce se poate adăoga peste un plus (nesemnificativ) de documentare sînt doar două aspecte particulare care merită, într-adevăr, atenție. Ele nu par a fi primit încă relieful cuvenit :

Deosebit de interesant este mai întîi faptul că, ori de cîte ori echilibrul se rupe, el se restabilește în favoarea „rațiunii", „studiului" și, în genere, al factorului „disciplinar", nu invers. Ceea ce dovedește că riscurile (de altfel, verificate) ale excesului sînt totdeauna de partea iraționalității și spontaneității, nu a tehnicii și disciplinei. Pericolul vine, prin urmare, din direcția supraabundenței inspirației, nu a absenței „artei", dintr-un surplus, nu dintr-o lipsă. Ceea ce este tot una cu a spune că fără „artă" creația devine practic imposibilă, oricît talent nativ am avea. Întreaga pledoarie a Renașterii în favoarea „științei picturii" la Leonardo da Vinci, „adică a invenției și măsurii" (noțiuni care-și găsesc cele mai exacte corespondențe în conceptele de *inventio* și *judicium*, atît de specifice artelor poetice ale epocii [86]), are tocmai această explicație. Spiritul baroc teoretizează substituirea „naturii" prin „artificiu" în baza aceleiași convingeri : natura trebuie egalată și chiar învinsă, deoarece „naturaletea umană fără artă nu poate face opera perfectă". De unde strigătul de triumf al Cavalerului Marino : „Vinta, vinta è dall' Arte/ la maestra Natura" [87]. Cînd același spirit baroc începe să alunece în delirul fanteziei somptuoase, artificiale, intervine încă o dată reflexul inhibitiv, de esență clasică. Geniul constituie o necesitate, dar „știința" reprezintă corecțiunea și întregirea strict necesară. Imaginația nu „produce decît monștri dacă judecata n-o stăpînește". „Dacă luăm poetului imaginativ judecata, nu-i lăsăm decît instrumentul cu care face greșeli". „Cine-și închipuie că simpla înclinare poetică lipsită de știință poate

să facă un bun poet are judecata greşită" etc. Raţionalismul clasic abundă în astfel de puneri în gardă.[88]

Conştiinţa estetică modernă, la rîndul său, părăseşte acest mod de raţionalizare, destul de exterioară şi mecanică, în favoarea sintezei interioare, de factură organică. Natura şi arta (noţiunile devin curînd simple metafore pentru realităţi de o complexitate tot mai evidentă) încep a fi privite, odată cu generalizarea mentalităţii romantice, drept energii complimentare, conjugate. De unde idealul dezvoltării organice a ideii poetice, al deplinei solidarizări a facultăţilor creatoare, prin colaborarea intimă, indisolubilă, dintre „imaginaţie" şi „raţiune", pînă la gradul de fuziune care transformă „arta" într-o activitate spontană, efectiv „naturală"[89], iar „voinţa" de creaţie în expresia propriei sale manifestări libere. Acest organicism al creaţiei (de afirmarea căruia este legat, mai ales, numele lui Coleridge) suprimă orice opoziţie radicală dintre „natural" şi „artificial", dintre „inspiraţie" şi „luciditate" poetică. Dicotomia se dovedeşte falsă, într-adevăr artificială, fapt recunoscut şi combătut de toate formulele de sinteză, care încep să abunde mai ales din secolul al XVIII-lea.

Notăm cîteva pentru ingeniozitatea nuanţelor verbale, căci ideea centrală rămîne mereu aceeaşi. Accentele oscilează între cei doi poli, dintr-o perspectivă sau alta : „Entuziasm raţional" (Voltaire), „Somn (vis, n.n.) în prezenţa raţiunii" (Bettinelli) sau : „Imaginaţie în ajutorul raţiunii" (Dr. Johnson), „Fantezie asociată intelectului" (Muratori). Filozofia şi estetica romantică introduc noi concepte (geniu, inconştient etc.), dar ecuaţia rămîne neschimbată : combinaţie organică de conştient şi inconştient, intenţionalitate şi instinct (Fr. Schlegel, Jean Paul Richter), disciplină şi genialitate : „Disciplina (sau cultura *die Zucht)* geniului" (Kant), geniu şi gust (Hegel). Formule dintre cele mai tradiţionale, de cules din toate textele şi tratatele clasice, inclusiv româneşti. Iată pe Gr. Pleşoianu, traducătorul lui La Harpe, în 1831 : „Trebuie ca închipuirea să cerce un fel de strîmtoare şi de entuziasm, pe cînd duhul cel liniştit, în împărăţia sa, o opreşte şi o întoarce încotro voieşte el"[90]. Curiozitatea (aparentă) stă în faptul că astfel de concepţii reapar uneori *tale quale* la cei mai „moderni" autori şi esteticieni.

Este cunoscută, de pildă, poziţia raţionalistă a lui Paul Valéry, adept al intelectualizării creaţiei. Ei bine, şi el recunoaşte

amestecul tradițional al spontaneității și reflexiei, sinteza „formațiilor spontane" și „actului conștient", „generației" obscure și disociației lucide dintre scopuri și mijloacele poetice. Același Valéry mai admite că există „versuri dăruite" și „versuri calculate", produse de „fabricație" [91]. „Nu ești artist — afirmă la rîndul său Gide — decît cu condiția dominării stării lirice, dar pentru a o domina trebuie mai întîi s-o fi încercat" *(Les Faux-monnayeurs,* III, IX). În felul acesta, definiția clasicismului ca romantism disciplinat *(dompté)* devine și mai limpede. Dar cel mai convingător argument vine din partea suprarealiștilor, adepții dicteului automatic, ai spontaneității pure. Și totuși, precizează André Breton, „noi n-am pretins niciodată că un text suprarealist, oricît de neînsemnat, ar fi un exemplu *perfect* de automatism. Un minimum de direcție subsistă, în genere, în sensul organizării *(l'arrangement)* ca poem." Ceea ce era de demonstrat.

Dintre „psihologiile" și „filozofiile" moderne ale creației, afinitățile noastre merg deschis spre două tipuri de soluții, al căror rezultat este una și aceeași finală, concretă. Cea dintîi concepe creația ca o formă de echilibrare, de eliminare, a unui conflict sau tensiuni interioare, prin dominarea și organizarea impulsiunilor violente sau haotice. Efortul creator răspunde unei contradicții, învinsă prin disciplinare și structurare în jurul unei axe unitare. Cea de a doua asimilează creația, sub toate formele și alternanțele sale, intuitive și reflexive, procesului însuși de execuție, perfecționat prin tehnică. Opera este rezultatul colaborării dintre două momente : pasional, practic, preformal și lucid, artistic, formal, printr-o „intuiție" fundamentală continuată și realizată pe parcursul lucrării artistice. Creația nu este anterioară, extrinsecă, ci concomitentă, intrinsecă execuției. Creație și tehnică devin realități complementare, imanente, deci sinonime. De fapt, cum observă într-un loc Croce, nu este vorba în cazul „tehnicii" decît de o metaforă pentru a desemna arta însăși, în actul producerii obiectului artistic „A stăpîni tehnica" nu înseamnă pentru creatorul adevărat decît posibilitatea controlării depline, de la început și pînă la sfîrșit, a expresiei, proces unic în desfășurare, a avea la îndemînă *toate* mijloacele necesare realizării proiectului artistic. [92]

2. Cum devine posibilă această sinteză intuitiv-reflexivă, care este mecanismul său de funcționare, o demon-

strează atitudinea specifică a eului creator, disocierea conştiinţei artistice de regimul conştiinţei empirice. Distincţia clasică dintre *eul poetic / eul empiric* este exactă, esenţială, obiectivă, dar nu şi suficientă. Eul poetic reprezintă, într-adevăr, modul „literar" de a exista al fiinţei umane. Însă condiţia sa fundamentală nu este, cum s-a spus, „autoexprimarea", ci *autoreflectarea*, atitudinea reflexivă a eului devenit obiectul propriei sale contemplaţii. Conştiinţa empirică reflectă realitatea. Conştiinţa artistică se autoreflectă în procesul reflectării. Eul care doar contemplă defineşte poziţia eului practic. Eul care *se* contemplă — pe aceea a eului poetic. De „autoexprimare" sînt capabili toţi indivizii. De autocontemplarea autoreflectării, respectiv a autoexprimării, doar eul creator. Prin acest act eul creator reflectă întreaga realitate subiectivă şi obiectivă, impregnat şi integrat totalităţii determinărilor vieţii şi societăţii, şi în acelaşi timp se autoreflectă pe întreaga durată a procesului reflectării.

Intervine în felul acesta în creaţia literară un fenomen esenţial de dedublare şi introspecţie, ilustrat în modul cel mai direct de totalitatea formelor lirice, confesionale, autobiografice, extinse în realitate la întregul cîmp al literaturii. Obsesia de a vorbi direct sau indirect la persoana întîi, substituirea şi metamorfoza autorului în diferite „euri", tehnica lui *io narrante*, de actor şi spectator, la modul obiectiv sau prin convenţie autoportretistică, trădează acelaşi reflex literar al „dublei personalităţi". Pot exista momente de inhibiţie, de contestare a posibilităţii autoportretului şi a obiectivităţii sale, în baza unor motivări de ordin raţional, psihologic sau moral. Nu se poate însă nega, în nici o ipoteză, gestul reflex al autocontemplării, chiar dacă inhibat, ascuns sau derivat, din consideraţii de orgoliu, vanitate, prudenţă socială etc. La Rochefoucauld, cu teoriile sale despre autodeghizare, se numără printre opozanţii autoportretului. Dar ce reprezintă portretul amorului-propriu, la acest moralist, decît tot un autoportret obiectivat?

Se poate vorbi, în legătură cu teza autoreflectării, şi de unele anticipări de ordin istoric? Teoria ar merita, fără îndoială, o mică anchetă, condusă în sensul surprinderii colaborării dintre trăire şi obiectivare introspectivă, noţiune pe care Condorcet o avea cu certitudine.[93] Şi mai fină este o intuiţie fugitivă a lui Helvétius, despre „susceptibilitatea" de a ne lăsa impresionaţi de evocarea propriilor noastre sentimente (*De l'esprit*, IV, Ch.

II), fenomen de pură autocontemplativitate ! Se poate vorbi, în acelaşi spirit, şi de narcisismul creaţiei, „act de narcisism pur" după expresia lui Ion Barbu ? Argumentele nu lipsesc, toate din zona introspecţiei lucide, crude, şi în acelaşi timp voluptoase, baudelairiene : „Mi-am cultivat isteria cu plăcere senzuală şi teroare". Corespondenţa lui Flaubert este plină de confesiuni identice : „M-am disecat pe viu şi în momente puţin plăcute". Scriitorul îşi încheie singur „procese-verbale atroce", pe care ulterior nici nu mai are curajul să le redeschidă. [94] Dar atunci creaţia literară tinde să se transforme într-o permanentă şi imensă tautologie : scriitorul vorbeşte, în esenţă, oricînd, oriunde şi sub toate formele posibile, numai despre sine însuşi. În acelaşi spirit, după formula lui Cosimo di Medici, *ogni pintore dipinge di sè*. Orice portret este de fapt un autoportret. Aşa cum orice discurs literar sau locuţie poetică reprezintă în realitate doar un solilocviu : „Poezia este o autoconfesiune *(confessing itself to itself)* în momente de solitudine". „Orice poezie — trage concluzia Stuart Mill — ţine de natura solilocviului." [95]

3. Mişcarea interioară, specifică formelor de autoreflectare conştientă, este *distanţarea*, efect al disocierii eului creator ca subiect reflectant, de eul empiric şi creator ca obiect reflectat, două planuri complementare de orientare net divergentă. De unde apariţia unui interval, a unui spaţiu izolator, a cărui tendinţă este dilatarea, extinderea continuă, echivalentă cu gradul de luciditate şi obiectivare al conştiinţei creatoare. Cu alte cuvinte, direcţia oricărui proces de creaţie este determinată de ceea ce s-ar putea numi „legea distanţării progresive", graţie căreia eul creator îşi obiectivează subiectivitatea, şi-o poate disciplina, analiza şi reflecta printr-un deplin control al actului de creaţie. Adevărata atitudine creatoare este deci contemplarea activă, nu participarea, separarea şi „reculul", nu integrarea. Deci, primul cititor şi spectator al operei rămîne propriul său autor, constrîns s-o „asiste" pe întreg parcursul elaborării, pînă la ultima pagină.

Condiţia esenţială a creaţiei devine în mod necesar *luciditatea*, clarviziunea superioară a conştiinţei, concentrată asupra proiectului artistic. Spiritul intuieşte legea operei şi o respectă, supunîndu-se necesităţii sale interioare. În acest mod ar trebui interpretate toate revendicările periodice ale lucidităţii, toate atitudinile de „inversiune" ale creaţiei, întreaga pledoarie

în favoarea meditației și efortului artistic disciplinat. Din acest punct de vedere, „sinceritatea" sau „ficțiunea", trăirea reală sau imaginară, devine o problemă cu totul secundară. Etapa fundamentală, esențială, efectiv creatoare, rămîne exclusiv reflexia, examinarea în cunoștință de cauză a proiectului. Și cu cît creatorul-om se dovedește de tip frenetic, irațional, oniric, instinctual, cu atît creatorul-artist devine *a fortiori* mai lucid, controlat și cu prezență de spirit. Printre romantici, Novalis sau Arnim sînt bune exemple, mult mai revelatoare decît ale numeroșilor creatori moderni care fac profesie de credință lucidă și declară că „știu" ce este poezia, că „știu" bine ceea ce produc în literatură. [96]

Dispoziția spirituală cerută de luciditate nu poate fi decît calmă, „rece", ideal și acesta de veche tradiție, scos din practica actului de creație, de toți scriitorii de factură clasică-barocă. Raționalismul clasic este mult prea cunoscut pentru a mai reveni asupra tezei sale esențiale. O formulă a Cavalerului Marino merită totuși citată : compozițiile poetice „bune" sînt produse de *intelletti sereni*, nu de *ingegni torbidi, agitati*. Stăpînit de sentimente, poetul nu le poate vedea nici clar, nici cunoaște, nici „scrie", adevărat loc comun al conștiinței literare, bine consolidat încă din secolul al XVIII-lea (Marivaux, Diderot, Herder). Îl vom regăsi și ulterior într-o serie întreagă de definiții, unele notabile : „Emoție reamintită în liniște" (Wordsworth), „determinare rece" (Baudelaire), „geniul este starea trează" *(Ausgeschlafenheit*, Th. Mann), „la poetul de geniu, calmul este adesea copilul febrilității" (Charles du Bos), „sînt neînsuflețit, stupid, absolut lipsit de entuziasm. Excelentă stare pentru a scrie" (Léon Bloy) [97] etc.

Starea neutră, emotivitatea mediocră, obiectivitatea față de propriile emoții reprezintă, așadar, condiția *sine qua non* a distanțării creatoare. De unde falsitatea evidentă a unor tezemituri, profund înrădăcinate : teoria iraționalist-romantică a spiritului poetic incapabil de autocontrol și luciditate, teoria mistică-vizionară a poetului *voyant*, teoria dicteului automatic și a inconștientului creator, teoria „subiectivității" creației etc. La toate aceste exclusivisme, analiza și experiența opun starea de *autoreflectare*, *impersonalizare* și *obiectivare* a creației literare, de orice gen și specie, scrisul *la rece*, „flaubertian". Abandonarea sa trădează, în orice literatură, o stare de criză, spiri-

tul de improvizare, mediocritate, superficialitate. Faptul că destul de puţini scriitori români actuali îşi pun cu seriozitate astfel de probleme fundamentale dă de gîndit. Mulţi procedează spontan, empiric, în derivă, fără o conştiinţă estetică limpede. Rezultatele vorbesc de la sine.

Trebuie insistat şi asupra faptului că *distanţarea* faţă de propria creaţie nu constituie o simplă speculaţie paradoxală, ci o necesitate absolută a elaborării, pe care numai starea de reflexivitate şi obiectivare o face posibilă. Desprinderea intermitentă de operă introduce momentul strict necesar al confruntării dintre intenţie şi rezultat, al filtrării şi selecţiei între diferitele ipoteze şi variante posibile, operaţie eminamente conştientă, tipică lucidităţii creaţiei. Reflexul său mental este cenzura, refularea spontaneităţii, inhibarea impulsului. Pe scurt, spiritul autocritic, singurul care stăpîneşte, orientează, corectează şi realizează proiectul artistic. Deci forma specifică a autocontemplării creatoare este controlul critic, fapt care demonstrează identitatea fundamentală dintre spiritul creator şi spiritul critic, imaginaţie şi judecată estetică, în termeni tradiţionali : *ingenium* şi *judicium*, „geniu“ şi „gust“ etc.

Cu prilejul discuţiilor recente despre „critică şi creaţie“ (destul de banale, dacă exceptăm contextul pur conjunctural în care s-au desfăşurat), unele spirite inocente şi infatuate din sfera jurnalismului literar au avut sentimentul marii descoperiri „originale“ reluînd o teză curentă în estetica europeană cel puţin de la Renaştere înainte. Şi istoria acestei idei ar trebui scrisă pe larg, pentru risipirea tuturor confuziilor. Ori de cîte ori conştiinţa estetică recunoaşte rolul esenţial, chiar dacă asociat, al „judecăţii“ (fenomen clasic fundamental !), valoarea creatoare a spiritului critic este recunoscută cît se poate de limpede. Unele formule aparţin în mod direct acestei sfere, pînă la suprapunere verbală : Du Bellay vorbeşte de „émendation“, Pascal de „judecată“ şi „distanţare“, Lessing de „geniul născut critic“ („jedes Genie ist ein geborner Kunstrichter“) Nietzsche de „judecata foarte ascuţită, exercitată, care respinge, alege, combină...“. În faţa acestor texte (şi a multor altora), butadele lui Wilde, deşi exacte, nu mai fac aceeaşi impresie : „Imaginaţia imită, spiritul critic creează“, „critica este la baza oricărei arte“. Şi nici Paul Valéry : „Orice poet va fi preţuit

în sfîrșit cît a valorat ca propriul său critic". Socotim de prisos a mai documenta în continuare ideea, îmbrățișată și de G. Călinescu, în același spirit tradițional, „original" doar prin adeziune interioară.[98]

VII. Adoptarea consecventă a concluziilor noastre duce la îndepărtarea unor noi (și ultime) prejudecăți din sfera creației :

1. Prin unele medii literare circulă adesea, uneori pînă la bluf și aroganță, *mitul exorbitant al creației*, recunoscută doar textelor beletristice. Toate celelalte lucrări intelectuale n-ar fi — vai lor ! — „creație". Autorul unei broșuri ar fi, desigur, „creator" ; autorul de critici, studii, monografii etc. n-ar fi „creator". S-ar mai numi „creator", după aceeași logică stranie, orice limbut al stilului imagistic, înflorit, paradoxal ; nu însă și adeptul stilului rece, precis, „uscat", nici teoreticianul, autorul de idei, teorii, ipoteze, sinteze etc., care se refuză prin ele însele divagației și beletrismului stilistic. În realitate, se numește „creație" orice operă ce întrunește condițiile noutății și originalității, ale construcției viabile, care nu repetă în esență nici o altă lucrare, o realizare căreia nimic nu-i preexistă în substanță. În măsura în care schema articolelor *Dicționarului* este „nouă" (prin unghi de analiză, argumentare, documentare, „disciplină" și „tehnică" proprie etc.) și nu se suprapune în punctele nodale și în concluzii peste nici unul din studiile specifice consacrate temelor dezbătute, în condițiile de relativitate obiectivă ale originalității (v. *Critica ideilor literare*, VIII ; *Originalitatea*, vol. II), logica ne silește să recunoaștem că ne aflăm în fața unor „creații critice" de un tip special, din sfera ideilor literare. Notăm acest fapt *numai* dintr-o consecvență teoretică față de propriile noastre premise.

2. De altfel, creația de orice tip nici nu-și poate propune ca scop *originalitatea*. Aceasta este un produs, o stare de fapt, o consecință organică, naturală, cîtuși de puțin o intenție programată. Ești sau nu ești „original", dincolo de orice obligație. De altfel, rațiunea intimă a creației este pur existențială, de ordinul *plăcerii* realizării (chiar chinuitoare) și *bucuriei* finale (chiar intermitent tristă). Creația este plăcere și bucurie, sau nu există. Trebuie reacționat cu toată energia împotriva concepției *creație = obligație, creație = damnare, creație = suferință* și alte asemenea psihologizări sumbre ale celui mai

frumos şi mai esenţial act uman, singurul care transformă pe cm în el însuşi. Omul este *faber* şi fiindcă este *faber* devine om. Poate cea mai profundă şi, în tot cazul, cea mai umană intuiţie estetică a lumii eline este tocmai această descoperire extraordinară a bucuriei creaţiei, sub toate formele : stare de „graţie" a inspiraţiei, „contemplare" a frumuseţii eterne, plenitudine vitală a actului liric, euforie a integrării în universalitate etc. [99]

Mărturii deosebit de semnificative despre bucuria creaţiei se pot culege de la creatorii tuturor epocilor, semn că ne aflăm în prezenţa unei adevărate constante estetice. Şi nu numai creaţia propriu-zisă înseamnă bucurie, ci şi căutarea ei, drumul spre creaţie, iar în cîmpul ideilor estetice plăcerea şi bucuria analizei, pentru ea însăşi, transfigurarea efortului de sinteză în raţiune şi satisfacţie intrinsecă. Adevărul şi originalitatea sînt relative. Bucuria investigării este însă totdeauna pozitivă. Acest sentiment pare să fi dispărut la creatorul modern, mult prea copleşit de existenţă şi de finalităţi exterioare artei. [100] Cu excepţia lui Tudor Vianu, conceptul de „creaţie în bucurie" nu pare să fi preocupat mai pe nimeni dintre spiritele noastre meditative şi nici pe esteticienii epocii actuale. O excepţie, poate, Adriano Tilgher, cu a sa definiţie a artei ca *amor vitae* (concepţia noastră despre autoreflectare are unele afinităţi cu această poziţie) [101]. Şi totuşi ideea *trebuie* redescoperită, pentru extraordinara sa forţă energetică, pentru marile sale satisfacţii latente.

3. În sfîrşit, problema creaţiei în colaborare, situaţie ambiguă care, sub o formă sau alta, se impune periodic reflexiei estetice, se dezleagă în acelaşi mod : întrucît actul autoreflectării şi distanţării creatoare este irepetabil, supus unei determinări strict individuale, o autoreflectare dublă, triplă etc. *identică* devine o imposibilitate manifestă. Chiar în artele cele mai „colective" (de tipul „regiei" : teatrale, cinematografice, coregrafice etc.) adevăratul, singurul creator, în sensul plin, autentic, al cuvîntului, este doar regizorul. În literatură apar, într-adevăr, şi nu o dată, fenomene de „colaborare" discretă (sistemul „negrilor", de veche şi verificată utilitate !), sau declarată, în sfera profesionalizării, de obicei industrioase (fraţii Goncourt, Erckmann-Chatrian, Allain-Souvestre). Sistemul poate fi bun pentru *Fantômas*, pentru opere ale căror capitole

(cu soț și fără) sînt trase... la sorți de autori. În nici un caz pentru marile opere. Căci adevărul simplu, brutal, incontestabil, este acesta : nu s-a văzut încă nici o capodoperă ieșită dintr-o colaborare. Observația, veche [102], dar de mare bun-simț, merită a fi mereu reamintită, cît timp admitem că și în estetica literară practica este criteriul adevărului. Hasdeu, Arghezi și alții au văzut limpede : penițele nu se amestecă. [103]

CURENTUL LITERAR

I. În perioada actuală, ideea de curent literar trece printr-o criză vădită, în orice caz printr-o eclipsă. „Tratatele" moderne de istorie literară nu folosesc această noțiune, criticii actuali — și mai puțin. Esteticienii n-o studiază. Simptomatic este și faptul că enciclopediile și vocabularele curente nu-i consacră, nici măcar ele, articole speciale. Conceptul a rămas de uz didactic, ceea ce poate să lămurească, în bună parte, ignorarea sa în sferele literare. Un alt argument, și mai temeinic, este scos din realitatea vie a creației literare, care se refuză încadrărilor mecanice, despărțirilor excesive, pe compartimente. Tendința mai veche de a acorda prioritate abuzivă, în studiul curentelor literare, factorilor extraliterari a contribuit și ea la compromiterea unei noțiuni, explicată în genere prin diferite criterii neestetice. Să reținem, în sfîrșit, faptul că toate elementele definiției obișnuite, de manual, conțin o parte de adevăr, fără totuși a cuprinde și exprima exact, cu acuitate, și esența noțiunii de curent literar. Iată o formulă-tip :

„...Ideologie comună, o anumită conștiință estetică, caracterizată de programe, manifeste poetice, ori, în cazul clasicismului, de enunțarea principiilor poetice, de similitudini stilistice, de preferințe tematice și tipologice, de legături practice — reviste, grupări ș.a." [1].

Greșită, în totalitate, fără îndoială nu este. Dar ierarhizarea notelor distinctive lipsește. Nu înțelegem bine : curentul literar reprezintă o noțiune istorică, estetică, ideologică, socială, psi-

hologică ? Asociată ? Diferențiată ? Corespunde unei realități, sau numai unei convenții, necesară ca instrument de lucru, de clasificare ? Cu cît privești mai atent, cu atît conceptul de curent literar tinde să se dizolve, să dispară ca realitate *literară* și să rămînă doar o categorie pur teoretică, sau operațională, unul din criteriile posibile de a sistematiza istoria literaturilor.[2] Ambele ipoteze ridică obiecții :

1. Perspectiva categorială, puțin populară printre istoricii literari tradiționali, dar îmbrățișată adesea de esteticieni, de unii critici[3], tinde să includă curentele literare marilor *categorii estetico-stilistice*, derivate din concepțiile despre om, lume și existență, cristalizate în tipurile fundamentale, permanente și universale de creație și percepție artistică. Clasicismul, romantismul, barocul ar constitui, în felul acesta, „curente" literare, cu structură estetică unitară, specifică, ireductibilă.

Realitatea vie, în devenire, a curentului literar refuză însă încadrarea în sistemul închis, omogen și mai ales rigid al structurii literare (v. *Structura*, vol. III). Se poate vorbi, într-un deplin respect al faptelor, de „unitate" și „omogenitate" estetică în interiorul curentelor literare ? Iluzia vine de acolo că un număr de *tipuri*, *teme* și particularități *stilistice* pot fi, efectiv, reprezentative pentru profilul unui curent literar, observație bazată uneori pe o medie statistică, alteori pe o simplă generalizare și exponență.

Geniul, desigur, constituie un tip romantic reprezentativ. Frecvența eroilor „geniali" dă indicații asupra configurării și răspîndirii curentului romantic. Succesul acestui tip definește un curent caracterizat de sensibilitate. Dar, ca orice tipologie, „geniul" tinde să devină o realitate supraistorică. În genere, tipologia estompează istoria. În principiu, nu este admisibil a se confunda noțiunea de curent literar, realitate *diacronică*, evolutivă, cu aceea de structură, *sincronică* prin definiție. Observații analoage sînt de făcut și despre teme, în aparență și la suprafață bine particularizate, în ultimă analiză expresie a unor situații nu mai puțin universale. O anume semnificație pot avea, ca și în cazul tipurilor literare, doar frecvența și răspîndirea lor, în anumite momente și zone literare. Criteriul rămîne însă cantitativ, nu calitativ, aplicabil, și acesta numai la un anumit „etaj" sau nivel al analizei. În materie de „stil" urmează a face o demarcație netă între sensul strict lingvistic al noțiunii și

acela, mult mai larg, folosit în studiile de filozofia și morfologia culturii. Este vreo legătură între antiteză ca figură de stil romantic, și stilul romantic de existență, între o serie de tropi caracteristici și unitatea procedeelor artistice proprii unei perioade literare ? Fără îndoială. Dar planurile urmează a fi bine și de la început delimitate (v. *Stilul*, vol. III).

Antiistorismul acestei poziții se demonstrează și altfel. Reduse la simple esențe și structuri artistice, toate curentele coexistă, în stare latentă sau declarată.[4] Fenomenul se verifică în orice literatură, în orice epocă. Ar exista un clasicism și romantism antic, unul medieval, rinascentist etc. De unde rezultă că întreaga istorie a literaturii s-ar limita doar la două, cel mult, trei curente (inclusiv barocul) stereotipe, recurente, permanente. Viziunea, eminamente statică, vine însă în contradicție cu marea varietate de tendințe literare istoric constituite, în serie deschisă. S-a propus, de altfel, ca în locul conceptului de curent literar, bine disociat de al categoriei estetice, să se folosească această noțiune de *tendință literară*, caracterizată printr-o „metodă" proprie de creație. Deci : clasicismul, romantismul, realismul, naturalismul etc. n-ar mai fi „categorii", „curente", ci doar „tendințe" și „metode".[5] Numai că, din exces de istoricizare, se alunecă în excesul contrar, al ignorării oricărei interferențe *categorie/tendință*. Se pierde din vedere faptul că suportul teoretic al definiției fenomenalității istorico-literare rămîne, în orice împrejurare, conceptul, deci eterna categorie estetică.

2. Noțiunea tradițională de *școală*, folosită în mod curent pentru ideea de curent literar, neglijează toate aceste relative subtilități, punînd accentul pe alte două categorii de aspecte :

a) Cea mai evidentă privește *tendința organizării*, dublată de vocația afirmării doctrinare și propagandistice. Cînd despre un scriitor sau critic se spune că „a făcut școală", înțelesul imediat este acela de a fi inițiat și constituit un curent, a fi răspîndit un corp de idei, a fi format elevi, a fi exercitat o anume influență. Sensul predominant rămîne deci imagistic, metaforă pentru noțiunea de pedagogie și succesiune literară (discipoli, partizani, suporteri, admiratori). Că adesea poate fi vorba și de constituirea unui cerc închis, specific oricărui cenaclu, proces educativ, „pepiniere", nimic mai adevărat. Dar de

aci a asimila ideea de „școală literară" cu „grupare literară sectară" constituie o eroare. Dimpotrivă, școlile literare fac prozelitism, își caută din instinct precursori (uneori îi inventează de-a dreptul). Între nucleul lor și mediul ambiant există o permanentă osmoză. Cînd avem de-a face cu grupuri efectiv „sectare", acestea se sting prin asfixie. Apar din ambiție și mor din inaniție. Pe de altă parte, extrema publicitate în jurul școlilor literare este, am spune, chiar contraindicată. Dacă sînt prea bine cunoscute, ele pierd mult din forța lor de atracție. Un minim „mister" nu strică deloc școlilor literare, mai ales într-o fază de avangardă. Eficacitatea lor reală este invers proporțională cu reputația și audiența socială, stadiu la care școala (curentul literar) devine un simplu fenomen de modă, de contagiune fără urmări profunde.

b) În același timp, noțiunea de „școală literară" este gîndită în sensul unui *ansamblu* sau sistem de procedee estetice unitare, comune unei grupări, tendințe etc. literare, asociate efortului de afirmare teoretică. Aparțin, în acest înțeles, unei „școli", toți scriitorii care se revendică de la aceleași principii literare, cultivă aceeași „metodă" de creație, adoptă o tehnică literară de esență identică. Naturaliștii, simboliștii, suprarealiștii etc. se grupează, în acest mod, în „școli" sau „curente" literare. De unde rezultă, o dată mai mult, confuzia didactică a extinderii noțiunii de *curent literar* asupra realităților *curentului cultural*. Identificare arbitrară, care a făcut totuși posibilă, între altele, o carte despre *Curente literare la români în perioada slavonismului* (Ilie Bărbulescu, 1938), eroare derivată dintr-o altă confuzie, explicabilă istoric : *cultură* = *literatură* (v. *Literatura*, vol. II).

3. Nu puțini încearcă să iasă din aceste dificultăți „școlare" prin introducerea noțiunilor de *perioadă* sau *epocă literară*, cu tendința asimilării ideii de curent unor concepte și mai labile. [6] Este un caz tipic de sinonimie prin omogenizare [7], criticabil din multe puncte de vedere. Obiecția fundamentală ? Ceea ce predomină, în toate aceste pseudosinonime nu este criteriul literar, ci pur istoric, sociologic, psihologic, didactic etc. Cu alte cuvinte, curentele literare primesc, vrînd-nevrînd, definiții extraliterare, de unde inevitabile confuzii de planuri.

Ce spune ideea de „perioadă", studiată cu oarecare atenție ? [8] Că botezul „perioadelor" (respectiv al curentelor literare)

ține seama fie de date pur calendaristice, fie de schimbările politice (domnii, regimuri, revoluții : literatura „victoriană", „paşoptismul" etc.), fie de epocile de cultură şi civilizație (Renaştere, Umanism), fie de succesiunea „generațiilor". Un fenomen *literar* definit prin raportarea la orice alt criteriu, numai literar nu, iată de bună seamă o situație paradoxală. Şi totuşi extrem de răspîndită, în critica şi istoria literară ! Se observă şi alte vicii de metodă : un proces istoric viu, în continuă dezvoltare, este supus unui adevărat pat al lui Procust. Capul şi picioarele rămîn în afară ? Nu-i nimic, le tăiem şi... istoria literară merge înainte. Cînd se ajunge la o definiție, formula nu poate fi decît aproximativă : ea corespunde, cel mult, unei singure secvențe. În realitate, mai ales în cazul curentelor actuale, în curs de afirmare, ele se îmbogățesc necontenit, prin aportul noilor creații. Şi chiar în cazul curentelor de mult „clasate", cum ar fi „clasicismul", trebuie bine deosebit între diferitele tipuri posibile de definiții : fenomenologică (spre esență), descriptivă, istoric-evolutivă. În toate aceste cazuri procedăm deductiv sau inductiv, intuitiv sau sistematic ? Fiecare abordare duce, dacă nu la o nouă soluție, în tot cazul la nuanțarea substanțială a definiției existente.

Dacă privim în timp şi spațiu, semnele de întrebare şi complicațiile devin şi mai vădite. Perioadele unei literaturi nu corespund niciodată întocmai perioadelor unor alte literaturi. De aici rezultă că fiecare literatură ar avea curente proprii, exclusive, precis delimitate, intransmisibile, incomunicabile. Redus la o simplă perioadă istoric-națională, curentul romantic, de pildă, dispare, negat în esență prin circumscrierea sa locală. După o clasificare recentă, literatura engleză ar fi parcurs nu mai puțin de 6 „şcoli" sau „perioade" : 1. anglo-franceză ; chauceriană ; 3. renascentistă ; 4. augustană ; 5. romantică şi 6. modernă, într-o insularitate literară desăvîrşită.

Ceva mai mult : vechile schematisme reapar şi azi sub forma unor curbe ascendente şi descendente, verificabile în interiorul fiecărei perioade, cu durată fixată la cinci generații, a 35 de ani fiecare, în total aproximativ 175 de ani. Stadiile oricărei perioade-curent ar fi deci următoarele : 1. Inițiatori experimentali ; 2. protagoniştii noului stil ; 3. maeştrii ; 4. artiştii *(polished craftsmen)* ; 5. decadenții, a treia „generație" — a maeştrilor — fiind totdeauna „clasică", moment de echilibru

al forțelor în ascensiune și decadență. Ne întoarcem mereu la viziunea ciclică a istoriei literare. În ce măsură această schemă, aplicabilă literaturii engleze [9], se verifică și în celelalte literaturi, dovada nu s-a făcut încă. În literatura noastră, Macedonski este în același timp inițiator experimental, protagonist și maestru în mai multe curente succesive etc.

În ciuda dificultăților, ideea de „perioadă" și de „periodizare" (de care s-a uzat și abuzat pînă mai ieri, pîinea providențială a micilor belferi și istoricilor literari de tip plat-didactic) poate, totuși, servi la înțelegerea curentului literar, în măsura în care ea include noțiunile de „schimbare", „revoluție", „mutație estetică", „noutate". Căci, nu mai încape îndoială, una din notele curentului literar este *transformarea*, variația, modificarea valorilor literare existente (sistem de norme, etaloane, convenții), urmate de o evoluție corespunzătoare a gustului literar. Se poate numi deci perioadă „intervalul între două schimbări însemnate ale gustului literar dominant" [10]. Un curent care nu tinde, sau care nu ajunge să modifice optica, sensibilitatea și conștiința estetică a unui moment, în sensul programului său, nu constituie o realitate istorico-literară.

II. 1. Nu puține echivocuri și dificultăți decurg din situarea *istorică* a curentelor, prin fixarea reperelor cronologice. Delimitarea curentelor literare în „perioade" sau „momente" precise, închise, etanșe, în sensul că un curent ar începe la o anume dată și s-ar sfîrși la alta, prin încadrarea în limite istorice fixe, se dovedește cu neputință. Numai naivii și profesorii de literatură de modă veche mai pot crede că Renașterea „începe" în 1453, prin căderea Constantinopolului, sau că actul de naștere al romantismului este prefața din 1827 la *Cromwell* de V. Hugo. Cel mult dacă se poate vorbi de existența unui centru de gravitație într-o anumită perioadă, de o frecvență mai mare de fenomene literare încadrabile într-un curent, într-un anume moment istoric, în care ia cunoștință de sine.

Dar chiar și atunci, sincronizarea între arte, pentru a nu mai vorbi de concordanța între diferitele literaturi naționale, este departe de a fi riguroasă. Urmărind cronologia romantismului în diferitele arte, vom vedea că între literatura, plastica și muzica romantică există decalaje importante. În Franța, și mai ales în Germania, romantismul muzical este posterior eflorescenței literare. N-avem încă un bun studiu de sinteză despre

romantismul românesc, anterior pașoptismului și încheiat, în esență, cu Macedonski. Totuși, fie și în lipsa lui, se poate afirma că nu există nici un fel de paralelism plastic sau muzical. Care este pictorul și mai ales compozitorul, echivalent în timp lui Eminescu, sau oricărui alt romantic român ?

Cît de nesemnificativ rămîne criteriul pur cronologic rezultă mai ales din următoarea situație : se poate delimita, cel mult, un curent literar, în interiorul unei singure literaturi. Este imposibil a-l fixa riguros, și chiar aproximativ, în timp, în mod simultan, în toate literaturile. Cronologia romantismului englez sau francez nu coincide deloc cu a romantismului românesc, apărut la distanță de decenii. La fel a clasicismului, simbolismului, realismului și a oricărui alt curent. În acest plan nu se poate vorbi de nici un fel de sincronizare. Pentru a ne convinge, n-avem decît să consultăm, cu oarecare băgare de seamă, în *Histoire des littératures* (Pléiade, II), o *Table de concordance des principaux mouvements littéraires*. „Concordanța" ilustrează, de fapt, o evidentă și permanentă discordanță.

Chiar renunțînd la cronologia precisă, dimensiunea istorică a curentului literar nu constituie, în nici un caz, o notă definitorie. Mai întîi pentru bunul motiv că *orice* fenomen literar se consumă în interiorul unui cadru istoric. Și apoi, întrucît curentele literare sînt fenomene istorice — deci unice, irepetabile —, „istoricitatea" lor rămîne individuală, specifică, originală. Ceea ce duce la concluzia că fiecare curent literar, identificabil în timp și spațiu, devine purtătorul unui sens propriu, autonom, exprimat prin caractere distincte, ireductibile. În felul acesta, conceptul istoric — departe de a consolida ideea de „curent literar" — vine, dimpotrivă, s-o pulverizeze, s-o particularizeze la extrema limită. Din orice punct am privi-o, definiția istorică a curentului literar nu poate fi satisfăcătoare.

2. Cea *geografică*, subadiacentă, la fel. Dificultatea delimitării și încadrării se lovește nu numai de obstacole temporale, ci și spațiale. Curentele literare nu pot fi localizate cu precizie. Ele migrează, circulă, proliferează în cele mai neașteptate direcții. Trec prin faze de expansiune, dominare, contaminare. Teoria lovinesciană a „sincronizării" nu demonstrează altceva. Cu observarea că, în fiecare literatură, curentele literare tind să îmbrace puternice particularități naționale, să se coloreze specific. La recondiționarea curentelor literare lucrează

factori etnici, tradiționali, culturali, lingvistici, de ordinul afinităților sau „rezistențelor" (vezi întreaga polemică antiromantică a dreptei franceze, Maurras-Lasserre), ca și al osmozei și asimilării. Între aceste limite, destul de elastice, fenomenul „importului" de curente se dovedește frecvent, aproape inevitabil, în ciuda diverselor bariere, mai toate artificiale. Nu discutăm, acum, rezultatele, ci numai realitatea faptelor în sine, incontestabilă. O sinteză, foarte informată, cum este aceea a lui Arturo Farinelli, *Il Romanticismo del mondo latino* (1927), demonstrează tocmai această diferențiere în identitate. Prin raportare la romantismul german și anglo-saxon, decalajul crește și mai mult. De altfel, întreaga anchetă este condusă în spiritul acestei paralele. Priviri rapide, pe „coloane" geografice, întîlnim și la Paul van Tieghem, *Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique, de la Renaissance à nos jours* (1940), ducînd la aceleași concluzii.

3. Întretăierea factorilor istorici și geografici produce fenomenul *interferenței*, atît de frecvent în viața curentelor literare. Niciodată un curent nu ocupă *singur* ecranul unei singure epoci, după cum el nu domină, în exclusivitate, un singur teritoriu literar sau lingvistic și adesea nici măcar o singură operă. La un moment dat, într-o literatură, constatăm coexistența și convergența elementelor clasice și baroce, clasice și romantice, realiste și parnasiene etc., în raport de competiție sau de colaborare. Pașoptismul nostru este un adevărat amalgam de iluminism, liberalism burghez, democratism revoluționar, creștinism social, socialism utopic, sub raport ideologic, de clasicism și romantism, sub raport literar, o albie de curente multiple, contradictorii, care n-au ajuns în nici un caz la sinteză. De altfel, întreg secolul al XIX-lea românesc este dominat de o adevărată suprapunere clasico-romantică. Și ceea ce se observă în cuprinsul unei literaturi se verifică și în cazul atîtor mari scriitori, refractari oricăror clasificări precise. În definitiv, ce este Macedonski ? Romantic, parnasian, simbolist, clasic ? Prin structură, neîndoielnic, un romantic. Însă deschis atîtor curente și cu atît de puternice nostalgii clasice, încît lipirea unor etichete exterioare, precise, devine practic imposibilă. De dificultatea clasificărilor și-a dat seama cu luciditate, cu mult înaintea noastră, Ștefan Petică, într-un notabil articol din 1901, *Arta națională* [11]. Care este definiția lui Asachi dată

de G. Ibrăileanu ? Un „amestec de curente contradictorii“ [12]. Realitatea vieții literare implică polifonia curentelor, în nici un caz secționarea lor riguroasă. [13] Fapt explicabil, în ultimă analiză, prin coexistența imanentă a tuturor viziunilor artistice, prin permanența și universalitatea tipurilor și categoriilor de creație literară. Ele pot fi active în lucrări bine diferențiate, de o mare varietate de aspecte, sau în interiorul unei singure opere, deschise metamorfozelor și într-un caz, și în altul.

4. Nici definiția pur „socială“ a curentelor, redusă numai la ea însăși, nu dă deplină satisfacție. Gherea nu poate fi învinuit, orice s-ar spune, de antisociologism. Or, tocmai el face această observație perfect obiectivă :

„Curentele și epocile literare atîrnă negreșit de restul vieții sociale a unei epoci, dar aceasta nu în sensul că cea mai înaltă treaptă a dezvoltării sociale e întovărășită de cea mai înaltă treaptă a dezvoltării artistice. Se poate întîmpla chiar contrariul, adică o treaptă de dezvoltare socială superioară să fie reprezentată și exprimată de o manifestare artistică mai săracă decît o treaptă de dezvoltare socială inferioară“.

Întrucît epoca victoriană este superioară celei lui Shakespeare ? În ce măsură literatura română dintre cele două războaie, corespunzătoare unui alt stadiu de dezvoltare socială a României, este superioară epocii marilor clasici : Eminescu, Caragiale, Creangă, Macedonski, Hasdeu etc....? Evoluție nu înseamnă numaidecît și progres. Ba s-ar putea foarte bine (Gherea face și această observație, care-și păstrează întreaga sa actualitate) : „...Ca un curent sau epocă literară contemporană nouă să fie inferioară, din punctul de vedere al artei, unui curent de acum trei sute de ani“ [14].

Refuzînd ierarhizarea, pe linia unui inexistent progres social și literar riguros paralel și uniform ascendent (v. *Progresul literar*, vol. II), nu înseamnă cîtuși de puțin că negăm și realitatea condiționării sociale a curentelor, ca fenomen de suprastructură, în corelație cu ceilalți factori. La drept vorbind, cu toate limitele lor de metodă, tot studiile mai vechi, în special despre „eminescianism“, ale lui Gherea și Ibrăileanu, au rămas pînă azi printre cele mai bune investigații românești, din unghi sociologic, al unor curente literare. După cum, în domeniul definirii cauzalității sociale a curentelor literare, contribuțiile teoretice cu adevărat notabile aparțin aceleiași sfere — H. Sanie-

levici și G. Ibrăileanu — cu precizări simple și esențiale : raporturi de clasă (armonie, dezagregare, combativitate) [15] ; geneză „naturală", care exclude intervenția voluntară a criticilor și a poeților în sensul provocării sau reanimării curentelor defuncte ; cauzalitate socială, care selectează scriitorii și curentele, prin promovare și respingere diferențiată etc. [16] Lipsa de supralicitare este evidentă.

Se produc în viața curentelor literare și destule deplasări de conținuturi sociale, unele din cele mai curioase. Romantismul francez, propulsat în genere de elemente burgheze și micburgheze inconformiste, sfîrșește prin a fi apărat de gentilomi ruinați, declasați, gen Barbey d'Aurevilly și Villiers de l'Isle-Adam. Macedonski, la noi, repetă un caz identic. Dar o astfel de anchetă ar fi, în multe alte cazuri, total inconcludentă. Simbolismul românesc este animat de poeți aparținînd mai tuturor claselor și păturilor sociale. Alte multe exemple (din toate literaturile) sînt la fel de elocvente pentru relativismul extrem al unor astfel de paralelisme mecanice, cu iz de sociologism vulgar. Ele nu aparțin numai zonei noastre. Pentru a da un singur exemplu, periodizarea amintită a literaturii engleze este raportată la o evoluție socială, în șase faze, riguros simetrică : 1. feudalismul ; 2. democrația locală a micii nobleți ; 3. absolutismul ; 4. oligarhia latifundiară ; 5. plutocrația ; 6. societatea „managerilor" [17]. Sociologia literară este eficace cînd studiază operele de nivel mediu sau curentele în generalitatea lor. Ea își restrînge însă progresiv competența în fața realității individuale a marilor creații [18].

III. Deși problema este hotărîtoare, studii sistematice privitoare la *geneza* curentelor literare nu s-au întreprins încă. Ele ar dezlega multe întrebări, ar împrăștia destule echivocuri, căci — vom recunoaște cu toții — a pretinde că „istoria" sau „viața socială" creează într-un fel oarecare curentele literare nu înseamnă a spune prea mare lucru. Privind foarte de sus, trebuie admis fără dificultate că un curent literar se naște prin convergența a două serii de factori : tendințele unui moment istoric, întrunite într-o rezultantă comună, primesc prin intermediul unei personalități puternice un plus de cristalizare, energie și claritate a scopurilor latente sau conștiente. Cînd fermenții unei noi sensibilități, atitudini morale, orientări intelectuale și aspirații estetice își găsesc interpretul elocvent și

polarizator, premisele apariției și răspîndirii unui curent literar sînt puse.

1. Evident, fără existența unor *condiții* obiectiv favorabile, acțiunea — oricît de personalizată și inovatoare ar fi — rămîne inevitabil sterilă. Dar, iarăși, fără inițiativele unui grup literar, chiar foarte restrîns, curentul literar nu poate lua naștere. Nu este vorba a repeta, în vreun fel oarecare, teoria „eroilor", a „geniilor" izolate, ca motor al istoriei. Numai că personalitatea ca exponență joacă în istorie, inclusiv literară, un rol de prim-plan, care nu poate fi ignorat. Fără determinarea și tenacitatea lui Victor Hugo nu s-ar fi ajuns la succesul lui *Hernani* (*Memoriile* lui Alexandre Dumas-père sînt absolut concludente). După cum, fără intransigența, uneori fanatică, a lui André Breton, este puțin probabil să se fi consolidat un curent suprarealist, dat fiind forțele divergente, ca să nu spunem anarhice, care i-au ros, chiar de la început, unitatea și coeziunea.

Întrunirea acestor factori : condiții determinante, intervenția personalității puternice, receptivitatea mediului, pune sub semn de întrebare teoria, reluată mereu într-o formă sau alta, a „curentelor fără autori". Trebuie arătat că părintele ei, în critica noastră, este tot Gherea, care era convins că un curent eminescian ar fi existat oricum, chiar și fără... Eminescu. „Ca formă ar fi fost întrucîtva inferior, ar fi purtat alt nume, dar ar fi avut aceleași caractere esențiale". „Curentul Eminescu este produsul unei anumite stări sufletești caracteristice pentru epoca noastră (articolul *Eminescu și curentul eminescian* datează din 1896, n. n.) și deci curentul s-ar fi produs în orice caz". Altfel spus, rolul lui Eminescu s-ar reduce la o simplă exponență literară, ce-i drept mai „profundă", mai „talentată", dar fără nici un coeficient determinant de refracție personală : „Eminescianismul, curentul eminescian, este deci un curent liric produs de o anumită epocă specială, de un anumit mod de a gîndi și a simți al acestei epoci și care la rîndul său exprimă acest mod de-a gîndi și a simți. Și tocmai aceasta îl face dominant." [19]

Definiția este tipică pentru confuzia (de altfel curentă) între diferitele categorii de „cauze" producătoare de curente ; între categoria de cauză, înțeleasă în bloc, și aceea de efect ; în sfîrșit, între planul creației și al succesului, difuziunii și receptării.

Pot fi puse pe aceeași treaptă cauzele imanente și eficiente? Este unul și același lucru proprietatea prafului de pușcă de a lua foc și chibritul care dă foc? Poate exista explozie fără scînteie, respectiv curent literar fără personalitate literară, care să-l cristalizeze, să-l reprezinte efectiv? Eminescu nu transmite nimic specific structurii sale morale și artistice unor predispoziții efective ce s-au manifestat cu totul altfel, să zicem, la Nicoleanu? Și este totdeauna adevărat că marele scriitor, „geniul", doar exprimă, nu și anticipă, cum arată Ibrăileanu, în cazul aceluiași *curent eminescian*? [20]. Este îndreptățit a pune semnul egalității între starea de spirit colectivă și realizarea estetică al cărei exponent personalitatea devine, cu toată forța sa de transfigurare artistică, proprie creației? Se reduce un curent literar numai la un ansamblu de „simțiri și idei colective?" Nu se acordă o importanță, dacă nu exclusivă, în orice caz mult exagerată, definiției curentului literar ca simplu fenomen psihologic sau sociologic?

Poziția opusă, a personalismului extrem, reprezentată în epocă de Macedonski și grupul său, este la fel de exagerată, întrucît nu ține seama de factorul receptării, asimilării și consonanței necesare dintre scriitor și spiritul public. După Macedonski, apariția curentelor se desfășoară după schema următoare: individualitatea, „geniul", vine și aruncă mesajul său, care începe să polarizeze discipoli. [21] Petică îl urmează, cu deplasarea accentului de la creator, la critic, ale cărui judecăți „se vor răsfrînge în public și vor provoca curente". [22] Emendarea acestui punct de vedere tipic voluntarist vine tot din partea lui Macedonski: curentul o dată pus în mișcare, de la un moment înainte rolul personalității încetează a mai fi hotărîtor. Mișcarea dacă s-a impus în ansamblul său, personalitatea fundatoare poate fi chiar învinsă [23]. Cu astfel de argumente, el își consola înfrîngerea, mîngîindu-se cu victoria posterității. Scăpat de sub controlul personalității, curentul, constituit în sistem și structură, începe să se desfășoare conform logicii sale interne, imanente. Dar aceasta nu înseamnă cîtuși de puțin că, pentru a deveni o realitate literară, el poate acționa autonom, în vid, făcînd abstracție de toate condițiile care-i asigură difuziunea și succesul, într-un anume spațiu și pe o durată determinată de timp.

2. Alte dificultăți, ca să spunem astfel, se dovedesc a fi de ordin *biografic*. Curentele au viața lor imprevizibilă, plină de surprize. Ele reprezintă, în toate privințele, un proces deschis, atît în sensul modificării fizionomiei inițiale (prin noi creații, devieri, erezii, schisme etc.), cît și al îmbogățirii numerice, întrucît curentele literare apar mereu, în erupție continuă. Întreaga lor devenire, adevărată „evoluție creatoare", transformă noțiunea de curent într-o idee mobilă, fluidă, dinamică. Oricum l-am privi, curentul literar constituie un fenomen viu, un „organism", care are ritmul, curba, istoria și destinul său ireversibil. Folosind o imagine organicistă (des repetată), el se naște, trăiește și moare. După o fază de impetuozitate și efervescență, urmează tipizarea și, în cele din urmă, decesul. Momente unice, individuale, curentele nu pot fi „înviate". Noile formule care ni se propun, aparent regenerate prin prefixul *neo* (neoclasicism, neoumanism etc.), reprezintă de fapt ori încercări născute moarte, ori realități vii, dar de un cu totul alt conținut decît exprimă eticheta nominală veche. Telegrama lui Paul Alexis : „Naturalismul n-a murit, urmează scrisoare", adresată lui Jules Huret, care inițiase, în 1891, o anchetă pe tema : „Naturalismul este bolnav", este „mort" ?, nu înseamnă decît o butadă și atît. Observații analoage în jurul „evoluției" curentelor literare, de altfel din cele mai evidente, au făcut primii la noi, în mod sistematic, Gherea și, apoi, Ibrăileanu. Primul, confruntat brutal cu realitățile literare, total imprevizibile, ale sfîrșitului secolului al XIX-lea, mărturisește a avea din această cauză mari dificultăți de nomenclatură : pur și simplu, el nu mai știe ce... nume să dea noilor curente [24]. Într-atît viața literară — impetuoasă — a luat-o înaintea formulelor critice și definițiilor statice.

3. Este cazul a extinde noțiunea de *ritm istoric* la ansamblul curentelor literare, în sensul că, în succesiunea lor, se pot scoate în evidență fenomene de ondulare, alternanță sau antiteză ? În bună parte este vorba, în primul rînd, de un efect de optică [25]. De asemenea, de simetrizare și abstractizare excesivă, am adăuga noi. Dacă, în linii generale, se poate admite că romantismul față de clasicism și simbolismul față de naturalism reprezintă mișcări de netă opoziție, de nicăieri nu rezultă că această „antiteză" se repetă, sau că epocile clasice și romantice alternează după o „lege" oarecare. Peste pulsația vie

a istoriei literare, constituită — trebuie subliniat mereu — din momente irepetabile, se suprapune o schemă ordonatoare abstractă. Curentul literar este asimilat unui tip, al cărui destin începe a fi urmărit în istorie.

Şi totuşi de o anume „antiteză" între curente se poate vorbi. Dar nu în înţelesul periodicităţii ciclice, regulate, ci numai, ca să folosim o imagine, al competiţiei „darwiniste". Căci o anume selecţie naturală a curentelor, o concurenţă a lor, neîndoielnic, există. Curentele se combat, polemizează, devin intolerante faţă de adversari, exclusivism şi intransigenţă, am spune, direct proporţionale cu spiritul de avangardă care le animă. Lui Gherea, firește, nu i-a scăpat nici acest aspect al problemei : „...Un curent literar dispare împotrivindu-se prin luptă — şi în lupta literară nu prea se măsoară cuvintele" [26]. Numai că această luptă are logica sa internă, tradusă prin faze, reacţiuni, polemici, care ţin de esenţa fiecărui moment literar în parte. Nu există nici o analogie reală între manifestările frondei dadaiste şi romantice, între polemicile în dantele purtate de „antici" şi „moderni" şi pamfletele suprarealiste. La noi, eminescianismul a fost atacat din unghiuri foarte diferite, la fel avangardismul.

Observaţia, din cele mai „tradiţionale", făcută încă de Sainte-Beuve [27], curentă în critica noastră, cu o conştiinţă foarte clară la Macedonski — el, care opunea „curent" (al său) la „curent" (junimist) —, nu poate anula realitatea şi presiunea tradiţiei, care nu dispare nici în faţa celor mai negative curente. Asemenea oricărui fenomen de istorie literară, curentele nu introduc momente de totală ruptură. Toate au precursori şi supravieţuitori, antecedenţi şi consecvenţi, recuperabili în diferite contexte şi serii istorice. Istoria redistribuie mereu accentele. Ea acordă priorităţile sale, care în literatură iau aspectul fazelor de hegemonie şi predominanţă ale unui curent sau altul. Izolarea este însă exclusă. Curentele au ereditatea lor specifică. Ele aparţin unor grupe sangvine diferenţiate, afinităţile subterane fiind asigurate de tipologie, de unitatea viziunii lor categoriale, interioare.

IV. 1. Intrînd în *conţinutul* însuşi al ideii de curent literar, criteriul *ideologic* se dovedeşte necesar, nu şi suficient. Orice curent exprimă, în sens larg, o anume „ideologie", determinată sau condiţionată de o situaţie istorică dată, fără însă a

putea reduce realitatea complexă a curentului literar la simple reflexe ideologice. De altfel, definiția pur ideologică a curentelor literare nici nu urmărește obiective estetico-literare, ci teoretice, militante, polemice. Cazul tipic este oferit de cercetările lui Georg Brandes. Sub diferite ilustrații literare, criticul studiază de fapt aspectele reacțiunii ideologice antiiluministe, tipică primelor decenii ale secolului al XIX-lea, și înfrîngerea acestei reacțiuni pe plan european. Pentru Brandes curentul literar se reduce la o „situație spirituală" *(Geisteszustande)*[28], sinonimă deci unei tendințe ideologice predominante, care — între altele — îmbracă și aspecte literare. O linie netă de demarcație între istoria ideilor și istoria literară propriu-zisă nu există la Brandes.

Precizia anchetelor de acest tip este invers proporțională cu altitudinea aparatului de luat vederi. La o mie de metri apar foarte multe detalii, care, într-o fotografie făcută la cinci mii de metri înălțime, dispar. Foarte de sus identificăm un singur curent. La o privire mai atentă, mai concentrată, descoperim totuși numeroase subcurente. Sigur că a existat, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, o „literatură a emigranților" de esență contrarevoluționară. Dar ea nu prezintă, în fond, decît o unitate foarte relativă. Ideile lui Chateaubriand nu sînt identice cu ale Doamnei de Staël sau Benjamin Constant. La Hamburg, Rivarol gîndea într-un fel, la Coppet și Chaumont, orientările erau altele. Cine are răbdare să compare capitolul din Brandes, *Die Emigranten-Literatur*, cu studiul mai recent al lui F. Baldensperger, *Le Mouvement des idées dans l'émigration française* (1925), se convinge repede de acest lucru.

Materialul acestei epoci nu este „literar" decît cu mare bunăvoință. El se compune din memorii diplomatice, pamflete, lucrări teoretice, articole de ziar, corespondență particulară, jurnale intime, rapoarte (foarte multe) de poliție, însemnări diverse. A converti în „literatură" astfel de texte reprezintă un abuz de termeni. Și apoi, dacă se poate vorbi de interferență în studiul curentelor literare, acest capitol ideologic este cel mai copios dintre toate ! Ce nu întîlnim aici ? Monarhism liberal, de tip despotic-luminat, monarhism constituțional de tip englez, democratism liberal, absolutism, clericalism etc., etc. În mod curios, și în același timp semnificativ, tocmai definiția ideologică apare drept cea mai imprecisă dintre toate defini-

țiile curentului. Pașoptismul, junimismul, semănătorismul românesc sînt concepte vagi, foarte încăpătoare, pline cu de toate. Aparenta unitate o dă doar definiția „perioadei" respective, a cărei valoare rămîne eminamente simbolică, și tocmai din această cauză plurivalentă, plină de semnificații.

Uneori se argumentează în acest mod: ideologia rămîne doar un „substrat" infuz, eliptic, fragmentar. La suprafață apar numai fenomenele literare. Dar, în această dualitate, care este factorul dominant? Căci se înregistrează, nu o dată, situații net contradictorii, ori cu totul independente. Realizările estetice ale unui curent pot contrazice în mod radical ideologia curentului respectiv. Programul exprimă una, și textul literar alta. Nu toți scriitorii „semănătoriști", aderenți la idee, au transpus-o cu fidelitate și constanță în opera lor. Cu mult mai multă perspicacitate estetică, teoreticienii poporanismului au ținut, chiar de la început, să tragă o linie de demarcație între cele două planuri. Ibrăileanu dezminte în repetate rînduri că ar dori să impună colaboratorilor *Vieții românești* idealurile sale poporaniste. Argumentul hotărîtor în favoarea autonomiei foarte relative a celor două sfere este însă altul: ideologia poate fi, nu o dată, caducă, inconsistentă, profund greșită, în total sau în cea mai mare parte (cazul aceluiași semănătorism), și totuși multe sau măcar unele din realizările artistice ale curentului să fie net superioare fondului său ideologic. În viața curentelor literare factorul ideologic joacă un rol de coeziune, orientare generală, delimitare, nu și unul determinant creator. Dimensiunea teoretică a curentelor rămîne totdeauna subordonată procesului general de integrare. Și ceea ce este valabil pentru „ideal" și „ideologie" se verifică și în cazul „psihologiei", al „sufletului nou", propulsor de noi curente.

2. Mult mai apropiată de adevăr este înțelegerea curentului literar ca o *unitate de convingeri estetice*, exprimată de obicei sub formă de *manifeste*. Dar și aici sînt de făcut distincții. Curentul literar nu se reduce numai la un simplu program estetic. Uneori acesta nici nu există ca text de bază. Sau, dacă există, legătura între litera și creația efectivă nu este nici obligatorie, nici concomitentă, nici măcar riguroasă. În definitiv, ce raport se poate stabili între *Le Réalisme* de Champfleury (1857) și creația lui Balzac? Mult mai legitimă este lectura

Comediei umane în lumina introducerii pe care i-o dă autorul însuși, sau a interpretărilor naturaliste ulterioare. Se poate vorbi de un singur manifest romantic, de un text-standard? Există Victor Hugo, dar și Berchet, teoria fraților Schlegel, ca și prefața la *Lyrical Ballads* de Wordsworth. Curentul dada are șapte manifeste, suprarealismul cel puțin trei, așa-zicînd „oficiale". Între aceste texte se constată diferențe, adăugiri, contraziceri, nuanțe. Ideologia literară, ca oricare alta, nu este dată; ea se formează, devine, evoluează. Are, firește, o direcție, un sens. Dar cristalizarea ultimă, definitivă, sinteza explicită, poate să nu se producă niciodată.

Trebuie făcută o deosebire și între noțiunea de program (formulă, școală) estetic și aceea de curent. Curentele sînt totdeauna mult mai numeroase decît programele estetice propriu-zise, fundamentale (clasicism, romantism, baroc, realism), reluate periodic, în esență, sub diferite forme. De fapt, adevăratul mobil al manifestului literar nici nu este ideea estetică (nu o dată confuză), ci sentimentul și voința de expresie a noutății. Un text complet uitat despre *Școalele literare* subliniază tocmai acest fapt: „manifestele totdeauna însoțesc inovațiunile"[29]. Ideea lor de bază este, de fapt, aceea de *noutate* (v. *Noutatea*, vol. II). Pe plan estetic, curentul literar devine posibil atunci cînd conștiința noutății domină toate celelalte idei asociate, dispuse în subordine. Se cunosc și cazuri cînd același scriitor semnează nu numai unul sau mai multe manifeste cu conținut aproximativ identic, dar și diferit. La noi Macedonski a lansat pe rînd manifeste romantice, naturaliste, simboliste, clasiciste. „Mesajele" sale n-au decît o continuitate temperamentală. Sînt reprezentative aceste texte pentru autor? Pentru fiecare dintre curentele respective, în parte? Desigur, și pentru autor, și pentru curentele la care el participă, în diferite faze. Dar a defini pe acesta din urmă în funcție numai de astfel de texte, înseamnă a avea despre curentul literar o noțiune pur abstractă, prin izolarea factorului ideologic (chiar dacă specific estetic) de întreaga totalitate a mișcării.

3. În funcție de aceste elemente, reduse la proporții reale, esența noțiunii de curent literar se lasă, în cele din urmă, surprinsă. Ea presupune, mai presus de orice, *orientarea unei mișcări*, direcția de înaintare și dezvoltare a unor idei și forme literare. Curentul literar implică în mod necesar o finalitate, un

sens, ca principiu de unificare și convergență, parcurgerea într-o ordine inevitabilă, impusă de însăși logica intrinsecă a mișcării, a unor puncte și etape succesive, pînă la deplina consumare a enegiei inițiale.

Reperele fixe, înaintarea în raport cu un „înainte" și un „după", au din această cauză un caracter cu totul convențional. Imaginea de „fluviu" „vîrtej", „suflu", traduce mult mai bine realitatea dinamică a curentelor, care răscolește, agită, antrenează, poartă cu sine, smulge tot ce întîlnește în cale. Un titlu de articol, ca la Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română*, exprimă cu maximă claritate tocmai această esență a orientării și finalității literare inedite, proprie oricărui curent literar din lume. N-a existat animator sau teoretician al vreunui curent care să nu fi urmărit, în primul rînd, impunerea unei „noi direcțiuni", imprimarea unui nou sens literaturii. Cine spune „curent literar" spune neapărat intenționalitate, luciditate a scopurilor, finalitate militantă, conștientă de sine.

Unele concepte, din arsenalul mai vechi, se apropie foarte mult de opinia noastră. Taine definește curentul literar ca o „formă de spirit", *idée maîtresse*, forță animatoare, care „impune lucrurilor incipiente *leur tour et leur direction*" [30]. Teoria *ideilor-forțe* a lui Fouillée poate fi și ea amintită. Curentul, într-adevăr, este o „idee-forță" : are un caracter *activ* și *apetitiv* ; tinde să se *realizeze* în cadrul unui *proces organic*, nu mecanic ; nu este simplu reflex accesoriu al evoluției universale, ci un *factor activ* al ei, dotat cu spontaneitate și autonomie relativă. Aspectul energetic al curentelor literare traduce destul de adecvat esența lor ideologică.

Intervenția „ideii-forță" explică în același timp și spiritul ofensiv al curentelor literare, a căror vitalitate corespunde unui coeficient anumit de agresivitate. Un „curent" stagnant, pasiv, reprezintă un nonsens, o contradicție în termeni. Curentul literar este polemic prin definiție. Scopul său este modificarea energică a unei situații literare. Din care cauză orice curent este, mai mult sau mai puțin, „avangardist". Lupta între direcțiunea „nouă" și „veche", „tînără" și „îmbătrînită", „bătăliile", campaniile de presă, acțiunea și reacțiunea, aceștia sînt termenii necesari și inevitabili ai oricărei dialectici a curentelor lite-

rare. *În contra direcției de azi în cultura română* (Maiorescu), „Literatorul a opus la Direcțiune, Direcțiune, la talente, talente, la școală, școală" (Macedonski) — iată atitudini tipice promotorilor de curente. Spune-mi cine te atacă, să-ți spun cine ești. Conștiința delimitării, în ciuda oricăror interferențe posibile, este din acest motiv foarte vie la toți animatorii de curente. Manifestul le folosește de multe ori ca steag de raliere, buletin de identitate, mijloc eficace de izolare în mijlocul vieții literare, fără de care noile curente se declară în stare de rebeliune deschisă.

În ce măsură curentul literar reprezintă și un fenomen de microsociologie rezultă din aceeași esență specifică. Factorul propulsor al curentelor de opinii estetice rămîne totdeauna gruparea, cercul închis, strîns în jurul unei personalități directoare, cenaclu, reviste. Sainte-Beuve a făcut această observație : „grupul" constituie o „asociație naturală și oarecum spontană de tinere spirite și talente", care se simt născuți pentru o „operă comună" [31]. Iar ideile comune nu pot irupe decît din mijlocul unor medii restrînse, omogene, solidare, animate de aspirații literare identice. Lărgirea bazei produce totdeauna diluare, în timp ce îngustarea, aducînd un plus de concentrare și coerență, asigură grupului dinamism și eficiență sporită. Mai ales în faza de afirmare a personalității, scriitorii fac mare caz de ideea de curent, întrucît le asigură sprijin colectiv, audiență devotată. Apoi, pe măsură ce vine consacrarea, emanciparea se produce. Cazul lui Hugo este caracteristic. Uneori se poate vorbi și de adevărate „curente de catedră", precum junimismul, în faza celei de a doua generații maioresciene. Publicistica de susținere, chiar efemeră, dar mereu reluată în același sens, joacă și ea un rol considerabil. Fără campanii de presă, impresionismul și simbolismul nu s-ar fi impus. [32] Grație acestui aparat de „propagandă", curentul devine adesea un fenomen de contagiune, de modă literară.

V. Realitatea acestor fapte, bine verificate de istoria literară, nu îngăduie totuși nici un fel de supralicitare. Noțiunea de curent literar urmează a fi folosită doar între anumite *limite*, cu titlul mai ales de orientare generală.

1. Trebuie subliniat cu tărie : curente literare pure, precis conturate, etanșe, nu există. Ele trec unele în altele,

„devin", nu sînt „date". Nici o operă literară nu întrunește toate caracterele curentului, care nu pot fi extrase decît pe calea generalizării, abstractizării. Aceste elemente, mai mult sau mai puțin superficiale, definesc doar latura periferică, epidermică, a artei. O ierarhie între curente iarăși nu se constată. Toate sînt „egale", toate aduc o serie de elemente noi, un plus de originalitate, peste un coeficient, adesea apreciabil, de tradiție și conformism.

Plină de complicații se dovedește și următoarea situație: curentul se anulează ca realitate estetică la nivelul marilor originalități literare. Adevărata personalitate este greu încadrabilă într-un curent oarecare. Ea fie că anticipă, prefigurează orientarea unui curent, fie că trece prin mai multe curente, fie că sparge limitele curentului, fie pur și simplu nu-și găsește locul în nici un sistem de clasificare literară. Orice scriitor cu adevărat original este în felul său un „șef de școală". Orice scriitor adaogă, scoate, schimbă ceva din estetica unei „școli". Fiecare operă modifică, în total sau în parte, definiția curentă a „curentului" constituind un cap de serie, uneori chiar un curent nou (Gherea, fugitiv, a avut o astfel de intuiție)[33]. Ceea ce demonstrează că limitele curentelor se lărgesc mereu, că unitatea lor tinde să dispară și că modificările concrete ale peisajului literar sînt mult mai dese decît evoluția și codificările teoretice ale curentelor literare.

Atît este de adevărat acest fenomen, încît, în absolut vorbind, noțiunea de curent literar poate fi privită, în cele din urmă, drept antiestetică. Notele sale originale se concentrează într-una sau două personalități de primă mărime, urmată de o lungă trenă de discipoli, din ce în ce mai minori și mai obscuri. Imaginea unei comete, cu un nucleu foarte luminos, prelungit printr-o coadă tot mai rarefiată, figurează tocmai această realitate. Primii iau inițiative, ceilalți se conformează. Unii sînt reprezentativi, alții ilustrativi. Pentru unii, curentul literar constituie un act de invenție, pentru ceilalți, de frecvență și imitație. Din acest motiv, eficiența caracterizării prin apartenență la curente literare are un aspect piramidal. La bază, de obicei foarte largă, notele generale se verifică. Pe măsură

însă ce urcăm spre vîrf, definiția se îngustează, pînă la individualizarea totală. Observația se verifică peste tot : în cadrul unui curent universal, același curent, redus la dimensiuni naționale, devine mai strîmt. Pentru ca, în interiorul unui curent național, marea personalitate să-l particularizeze și mai mult, pînă la absorbirea totală. A fi poet simbolist este una, a vorbi de „poezie simbolistă" este alta, noțiune supraordonată celei dintîi.

Dacă astfel stau lucrurile, nici nu este de mirare că marile personalități literare resping cu regularitate și energie ideea de curent. „Detest școlile", răspunde Mallarmé la ancheta lui Jules Huret : „Îmi repugnă tot ce este profesoral aplicat în literatură, care, dimpotrivă, este cu desăvîrșire individuală". „Școlile sînt prostii." Moréas ajunge la această convingere, după ce a întemeiat... două sau trei („simbolistă," „romană" etc.). Din Huysmans, Banville, Zola etc. se pot extrage declarații identice. Macedonski nu gîndește altfel. El este un tipic „șef de școală"-antișcoală : „Asociațiunile au fost un dezastru pentru țară. Ele au nimicit personalitățile, independența și originalitatea." În conștiința sa ideea de curent și școală literară este surpată și de concepția frumosului absolut : „Pentru mine, ce este frumos, frumos rămîne, numească-se acest frumos *simbolism, modernism, prerafaelitism* și în orice alt cum" [34]. Ostilitate ideii de curent, înțeleasă ca atentat direct la originalitatea literară, arată și numeroși alți scriitori români, substanțial de acord cu opinia : „Cînd răsare geniul, mor școlile" (G. Călinescu) [35]. Din toate aceste motive, un curent literar este totdeauna ceva mai mult și ceva mai puțin decît un curent literar.

2. În sfîrșit, deși nu puțini reprezentanți ai „școlilor" și „curentelor" literare au pretenția de a lămuri numai ei definiția, doctrina și sensul mișcării, adevărul este că despre curentele literare nu se poate vorbi, cu justețe, decît numai *a posteriori*, din afară și de sus. Acest drept revine, în primul rînd, criticilor și istoricilor literari. Participanților la bătălie lipsindu-le viziunea de ansamblu, ei n-o pot descrie nici în întregime, nici cu exactitate. Neavînd perspectiva istorică, posibilitatea încadrării și judecății globale le lipsește.

Este interesant de observat și faptul că scriitorii baroci nu-și spuneau „baroci", clasicii, în marea lor majoritate, nu-și ziceau „clasici", romanticii, cel puțin în Anglia, nu-și spuneau „romantici". Aceste concepte au fost, de fapt, descoperite, definite și aplicate retroactiv, de unele spirite teoretice acute. Cu Renașterea s-a întîmplat la fel, prin Burckhardt și alții. Curentul — realitate infuză, latentă, indistinctă — este perceput ulterior ca atare, situație care determină delimitarea și definirea *retrospectivă*. Spontaneității nu-i este dată conștiința limpede a dimensiunii și direcției inițiativei sale. [36]

DECADENTISMUL

I. Asemenea *estetismului, formalismului* și celorlalte *isme* (și poate într-o măsură și mai mare), *decadentismul* se caracterizează prin eterna elasticitate și confuzie a noțiunilor proteice, trăgîndu-și notorietatea din aceleași echivocuri fundamentale și definiții lipsite de semnificații precise. Elogiat de de unii, violent combătut de alții, fără să se știe bine motivele în numeroase împrejurări, *decadentismul* a ajuns să însemne chiar de la apariție încă una din ideile literare cele mai goale și mai convenționale.

Nu-i de mirare că noțiunea a fost repudiată de timpuriu de nu puțini scriitori în cauză, Verlaine în primul rînd : „Un cuvînt vag, născut unde ? ca și «romanticii», ca și «naturaliștii»" [1]. Mallarmé îi urmează. În 1891, Paul Valéry privea „decadentismul" ca o injurie : „Ceva între *bookmaker* și țicnit"[2]. Aceleași reacțiuni și în literatura noastră, la Ștefan Petică : „Dacă e vorba de decadent în înțelesul vulgar, țin să declar că așa ceva n-am fost niciodată" [3]. Macedonski, prezentat de unii pînă mai ieri drept „șeful" decadentismului român, face — dimpotrivă ! — profesie de credință sistematic antidecadentistă, cu acuzații grave : poză, afectare, lipsă de sinceritate, singularizare ostentativă. Versul zis „decadent" liber ar fi, după el, ditirambul elin. [4]

Curiozitatea stă și în faptul că la consolidarea confuziilor au contribuit nu numai „decadenții" înșiși, dar și criticii și esteticienii, unii dintre cei mai fini. Realitatea este că dacă la sfîrșitul secolului trecut [5] nu se făcea din motive polemice sau

entuziasm inovator, în literaturile occidentale, nici o diferențiere precisă între *estetism*, *simbolism*, *impresionism* și *decadentism*, aceeași asimilare se constată ulterior la spirite mult mai riguroase. Nu mai departe la B. Croce, pentru care „puriștii", „estetizanții", „alexandrinii", „parnasienii" și „decadenții" intră în aceeași categorie formalistă a „artei pentru artă", a profeților „cuvîntului divin", „frumuseții pure", „versului care este totul" [6]. Dar iată că, prin extensiune extremă, în noțiunea de *decadentism* sînt înglobate nu numai toate curentele postromantice (în Italia : *scapigliatura*, în Anglia : *preraphaelite brotherhood* etc.), dar și totalitatea avangardelor secolului nostru („d'annunzianismul", *crepuscolarismo*, futurismul, ermetismul, dadaismul, suprarealismul etc.), ba chiar și scriitori ca Proust, T. Mann, Joyce și Kafka, spre cel mai mare haos posibil [7] ! Macedonski, Bacovia *(De artă)* și alții vor răspîndi la noi, în diferite împrejurări, aceleași sinonimii abuzive *(simbolism = decadentism)* [8]. Dar de ce am fi prea severi ? Și pentru Lucian Blaga „sensibilitatea decadentă" este ilustrată, în bloc, de impresioniști, simboliști, moderniști, definiție nediferențiată, foarte aproximativă. [9] Azi sîntem în măsură să explorăm mult mai limpede și mai în adîncime întreaga sferă atît de confuză a decadentismului.

II. Originea ideii de decadență, care deschide perspectivele cele mai largi asupra întregului fenomen, trebuie căutată în *filozofia ciclică a istoriei*.

1. Conform aceste viziuni, *decadentismul* constituie expresia inevitabilă a epocilor imediat următoare apogeului marilor civilizații, fază caracterizată prin corupție, decădere și dezagregare. Supus explicației „ondulatorii", cursul istoriei ar urma un ritm ascendent și descendent, prin *corsi* și *ricorsi*, precum la Vico. Este concepția, curentă secolului al XVIII-lea, în baza căreia Montesquieu scrie *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734), Gibbon: *History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776—1788), iar al nostru D. Cantemir : *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* (1714—1716) [10], filozofie prelungită — cu nuanțe — pînă la modernii O. Spengler și A. Toynbee. Din această concepție, reflexia estetică și istoria literară scot concluzia că literatura s-ar înscrie pe aceeași curbă, că operele „decadente" reflectă un proces de descompunere istorică, și deci

că literatura decadentă, prin eroziune interioară și esența sa decadentă, este inferioară literaturii de maximă înflorire și realizare estetică. Toate aceste note vor constitui scheletul ideii literare de decadență, mulată pe realitatea obiectivă a unui fenomen istoric. De altfel, imaginea imperiului roman în declin și dezagregare prezidează la formarea întregii mentalități și estetici „decadente".

2. *Biologia* propune aceeași imagine a decrepitudinii și morții inevitabile. Organismele se nasc, cresc, îmbătrînesc și mor, fenomen universal, inclus în însăși mecanica eternă a vieții [11]. Nimic mai firesc ca ruina, decadența și moartea ființelor și, prin analogie, a oricăror structuri de tip organicist. Noțiunea de decadență este scoasă din experiența propriei noastre slăbiciuni și uzuri fizice sau morale (Montaigne, L. III, Ch. VI). Natura, umanitatea, istoria nu se pot menține în permanență la aceeași altitudine, fiind în egală măsură ascendente și descendente, constructive și destructive, creatoare și negatoare. Destinul grandorii și decadenței domină, în felul acesta, întreaga existență, la toate nivelele sale. Decăderea literară este numai un aspect al eternei carențe universale, care ia peste tot locul plenitudinii și vitalității.

3. Patru tipuri de *descompunere „istorică"* oferă decadentismului literar (și, prin extensiune, estetic) cele mai bune exemplificări, confirmări, analogii și argumente :

a) Mai toate definițiile tradiționale pleacă de la recunoașterea fenomenului istoric-sociologic al *îmbătrînirii imperiilor*, civilizațiilor și formelor de guvernare (observat încă din Antichitate, de Tit Liviu, IV, IX, de „moderni" ca J.-J. Rousseau, *Du contrat social*, III, Ch. X etc.), al carenței societăților vechi, în fază de crepuscul și descompunere. Ideea apare cu toată claritatea la T. Gautier (prefața din 1868 la *Les Fleurs du mal* de Baudelaire), ea formează miezul „teoriei decadenței" la Paul Bourget [12], constituie o teză esențială în polemica lui Charles Maurras [13]. Simbolul poetic al decrepitudinii obosite, blazate, rafinate și pervertite devine figura obsedantă a împăratului Neron (de largă circulație în întreg „decadentismul" european, inclusiv la Macedonski [14]), și mai ales a imperiului roman în pragul prăbușirii. Verlaine o face celebră într-o artă poetică : *Langueur* (1883), inclusă în *Jadis et naguère* (1885), care dă și numele curentului :

Je suis l'Empire à la fin de la décadence
Qui regarde passer les grands Barbares blancs...

Este tipica imagine *Fin d'empire* (Albert Samain, *Au jardin de l'infante*, 1893), cultivată și de J. K. Huysmans în romanul *À rebours* (1884), foarte populară printre „esteții" și „decadenții" epocii, fascinați de imaginea putrefacției morale în forme fastuoase, memorabile. Ideea este reluată și amplificată, în cadrul polemicii ideologice antiburgheze și anticapitaliste actuale.[15]

b) Consumarea integrală a acestui proces coincide cu *sfîrșitul unui ciclu istoric*, antic, de pildă[16]. De unde, asimilarea și confuzia ideii de decadență cu *orice* sfîrșit de epocă *(fin de siècle)*, cu *orice* fenomen crepuscular, cu *orice* agonie și ruină definitivă. În această perspectivă, decadența devine nu numai iremediabilă, istoric-determinată, fatală, dar și eshatologică. Ea proclamă (nu o dată) timpul declinului cosmic, al prăbușirii apocaliptice, ba chiar „sfîrșitul lumii". Din care cauză, mentalitatea sa va fi în mod organic profund depresivă, catastrofică, agonică, funebră. Cînd ideea „sfîrșitului" este asociată „păcatului", apare conștiința expierii, a sancțiunii supreme. În toate aceste împrejurări, spiritul și conceptul decadenței se identifică cu faza și termenul ultim al oricărui tip de prăbușire inexorabilă, cu orice stingere și moarte inevitabilă, absolută.

c) Decăderea structurilor politico-sociale atrage ori este însoțită de *criza generală a valorilor*, de părăsirea sau negarea marilor idealuri. Decadența este totdeauna solidară în toate compartimentele sale. Imaginea „cosmică", armonică, a universului se pulverizează, ierarhia valorilor se prăbușește, entuziasmul moral dispare, ideologia se degradează. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, ideea de progres, rațiune, știință cunoaște o adevărată sincopă. Iraționalismul, misticismul, amoralismul și individualismul cunosc forme exacerbate, exaltate. Chiar dacă ne-am așeza din perspectiva relativismului extrem, nu se poate nega faptul că numai în epocile de regres și criză spirituală criteriile fundamentale sînt contestate și înlocuite. În felul acesta, devin efectiv „decadente" toate concepțiile și teoriile care se opun viziunii științifice, sau numai sistematice, consolidate, formalizate, asupra lumii. La fel, ideea mobilității, spontaneității, iraționalității, ruperii esenței de existență, „filozofia" neliniștii,

aventurii, disperării și izolării absolute — bergsonismul în trecut, existențialismul în epoca actuală, după unii adevărata „filozofie a decadentismului" modern. [17] Utilitarismul, pragmatismul, scepticismul etc. ar aparține aceleiași categorii compromise.

d) Și mai aproape de conținutul și preocupările literaturii este *spectacolul decăderii moravurilor*, corupției spiritului public, dezagregării morale a „elitelor", veche temă de palinodie istorică și etică. O regăsim la mulți istorici și moraliști antici (Tit Liviu, Tacit, Seneca etc.), ilustrată de societatea bizantină, de unele aspecte ale Renașterii (secol „corupt" și „ignorant", după Montaigne, L. III, Ch. II), ale barocului, perioadă în care decadența de fapt începe să fie dublată de conștiința existenței sale [18], ale veacului al XVIII-lea, pe latură minoră, frivolă și amorală. [19] Cînd, în ultimele două decenii ale veacului următor, tema decadenței devine la modă, atenția se îndreaptă spre aceeași evocare a stărilor de criză, epuizare, subtilizare extremă și degenerare morală, tipice psihologiei alterate, depravate. Scriitorii arată o mare receptivitate pentru stările de indolență, *spleen*, apatie, epuizare nervoasă (precum în *Langueur* de Verlaine), pentru cazurile perverse, morbide, hiperrafinate (gen Des Esseintes, eroul din *À rebours*, admirator al poeților latini ai decadenței, orgiilor de parfumuri și viciilor rare). Decadenții sînt de-a dreptul fascinați de viziunea apusului culturii, de spectacolul tuturor prăbușirilor, cu afinități și predilecții, uneori stranii, pentru stările de extenuare, degenerare și agonie. Voluptatea lor supremă este să se simtă și să se proclame storși, depășiți de istorie, consumați în întreaga lor ființă. Conștiința paralizantă a stărilor anormale îi domină ; sleirea vitalității îi aruncă în artificial, senzualism și hedonism ; individualismul exacerbat îi transformă în cerebrali diletanți, anarhici, distructivi și cinici. Observații exacte de acest gen, cu nuanță moralizantă, se întîlnesc și la unii critici ai moravurilor noastre (N. Bălcescu, B. P. Hasdeu, M. Eminescu etc.). Ele stau la baza definiției extensive, psihologico-moralizante, a decadentismului.

4. Literatura participă la același *fenomen „etern" și „universal" al decadenței*. Înainte de a fi un program și un „curent", decadența constituie o stare de fapt, o realitate negativă permanentă, obiect de observații și critici periodice. Atît de evident și retrospectiv-îndreptățit este (sau pare) acest „păcat estetic", încît s-a putut spune că „decadența" reprezintă pe un

plan starea normală, de totdeauna, a literaturii. În acest caz, contemplarea admirativă a tradiției și comparația cu realizările minore imediate strecoară în conștiința prezentului un complex, nu o dată inevitabil, de inferioritate. Față de precursori, majoritatea creatorilor și a opiniei publice literare actuale (Gherea face și el o astfel de observație) înclină spre diminuare și sentiment sincer al „decăderii" [20]. Dovadă că în *toate* epocile, fără excepție, s-a făcut teoria decadenței artelor, prin raportare la nivelul real sau pretins inferior al creației contemporane: Horațiu și Quintilian *(De causis corruptiae eloquentiae)* în literatura latină, cu termen de comparație idealul perfecțiunii clasice; L. Valla, L. Bruni, Vives *(De causis corruptarum artium*, 1531) în Renaștere, prin sublinierea decăderii medievale și a imperiului roman; numeroși teoreticieni ai secolului al XVII-lea, dintr-o perspectivă neoclasică, sau „progresistă", prin formulări din cele mai tipice. Astfel, după Rollin, „poezia a degenerat de la vechea sa puritate", propoziție limpede prin ea însăși. [21] Aceeași teză despre *Decadenza della poesia* la Denina: abdicare de la „cose semplici e naturali", specifice poeziei eline clasice. [22] Dezagregarea este deplînsă și de alții, în special de John Brown *(Dissertation on the Rise, Union and Power, the Progressions and Corruptions of Poetry and Music*, 1763), explicată prin influența negativă a civilizației, în perspectivă rousseauistă. [23] Sociologizant și moralist se dovedește și Turgot, interesat să afle cauzele decăderii „gustului artelor", obstacolele în calea „progresului succesiv al genului uman" *(Sur l'histoire universelle)* [24]. Dar în aceeași perioadă — care generalizează și consolidează definitiv conceptul de decadență — apar și celelalte teze și definiții tradiționale, evoluționist-biologice, și mai ales ciclice. La Denina, Herder, Fr. Schlegel poate fi întîlnită aceeași schemă: naștere, creștere, proliferare, înflorire, maturizare, îmbătrînire, disoluție finală [25]. Ea este reluată uneori și în varianta celor patru ere mitice, în ordine regresivă: fier, aur, argint, bronz (T. L. Peacock) [26].

Curînd se scriu și primele „eseuri" consacrate integral acestei teme: *Des progrès ou de la décadence des lettres* (1810) de De Bonald și *Sur les causes et les effets de la décadence des lettres* (1819) de André Chénier. Viziunea este, se înțelege, mereu ciclică, ondulatorie, interpretabilă în sens negativ sau pozitiv, dintr-o perspectivă sau alta. În timp ce romanticii și partizanii

lor deplîng „decadența" literaturii franceze sub restaurație, clasicizanți ca D. Nisard transformă lucrarea *Etudes de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834) într-un adevărat pamflet antiromantic. Pentru ca, o generație mai tîrziu, Maxime du Camp să observe : „Arta a ajuns într-o epocă de decadență manifestă" *(Les Chants modernes,* 1855). Dar același fenomen îl constată și Sainte-Beuve ca foarte evident... după înflorirea secolului al XVI-lea și a Pléiadei [27], sau Villemain, în legătură cu poezia secolului al XVIII-lea („Este un loc comun, o axiomă, că în literatură există o decadență inevitabilă, că puritatea, strălucirea limbilor, prosperitatea imaginației și a gustului nu se mențin mult timp la aceeași înălțime") [28] ; în plastică, diferiți critici, care văd în arta barocului dezintegrarea și degenerarea Renașterii etc. Conceptul revine, în aceeași accepție, și în epoca actuală : „Decadența artei burgheze", recunoscută tot în sens polemic, chiar de unii critici în cauză. [29]

O optică identică pătrunde și în sfera literelor noastre prin Heliade (un editor se simte autorizat să-i intituleze un text din 1860 : *Despre decăderea literaturii române !)* [30], prin pașoptiști întîrziați ca C. Negri (literatura epocii 1870 i se părea, la fel, o „tristă decadență") și, bineînțeles, prin T. Maiorescu și Junimea. H. Sanielevici va privi pînă tîrziu romantismul drept o formă de „decadență" [31] etc.

III. *Definiția estetică* a decadentismului derivă din totalitatea acestor note și se reduce, în esență, la părăsirea sau negarea principiilor și formulelor literare consacrate, tradiționale, clasice, considerate ca suprem ideal artistic. Teoretic și practic, decadentismul constituie o formă de anticlasicism și de antitradiționalism. Dovadă întreaga desfășurare istorică a ideii de decadență, deplînsă cu regularitate, *exclusiv* din perspectivă literară conformistă, tradiționalistă, conservatoare. „Noul" se impune numai prin perimarea și decăderea „vechiului", prin carența fenomenelor originare, de început, punct de vedere afirmat încă din Antichitate (Tit Liviu, VII, III ; Cicero, *De oratore,* III, XXXII, 131). Cînd doctrina clasică se consolidează într-un corp sistematizat de principii, dogmatizate, părăsirea canoanelor, altfel spus a imitației „naturii frumoase", idealizate[32], ilustrează aceeași „decadență". Între mulți alții, abatele Batteux *(Principes de la littérature,* 1746) susține în secolul al XVIII-lea tocmai o astfel de teză. Principiul se transmite clasicizanților tardivi,

ca De Bonald, pentru care „decadență" înseamnă abandonarea ideilor de „model", „gust", „stil" și „autoritate". Pe scurt, „părăsirea formală a primelor principii a unei literaturi sănătoase". Fără îndoială că D. Nisard va persevera în același sens : germenul decadenței constă în disprețul „regulilor", „modelelor", „instituțiilor" literare clasice [33], înlocuite prin facilitate, abundență, libertate și joc estetic, cult al detaliului etc. Inutil a mai documenta că întreaga avangardă modernă, fundamental anticlasică, antiacademică (v. *Avangarda*, III, 2) reprezintă, din perspectiva literaturii și criticii tradiționale, același fenomen calificat de „decadență". [34]

Și în acest înțeles ideea cunoaște în istoria culturii noastre o veche ascendență. O putem surprinde, limpede exprimată, încă la C. Bolliac : „Dacă artele în vechime au fost religioase și belicoase, cauza a fost fiindcă poezia era religioasă și belicoasă ; dacă acestea au decăzut și au devenit tîrîtoare și coruptive, cauza este că poezia a decăzut, s-a făcut tîrîtoare și coruptivă". În forma sa clasic-dogmatică definiția reapare cu energie la T. Maiorescu : „După măsura acestor cerințe (condițiile materiale „ideale", n.n.) se dovedește apoi adevăratul poet și se deosebește chiar și în privința cuvintelor literatura clasică de literatura decadenței" [35]. Mentorul junimist este, de altfel, și primul critic drastic al „decadentismului" românesc, pe care-l asimilează, atît de nedrept, cu Macedonski.

Prin urmare, decadentismul are nu mai puțin „tradiția" și continuitatea sa, cu precursori în totalitatea curentelor anticlasice vechi (alexandrinism, asianism, antiquarism, retorism) și moderne (baroc și romantism). De unde și predilecția ultimilor decadenți „moderni" pentru stilul acestor forme de „anticipație" literară, în special antice. La sfîrșitul secolului al XIX-lea, *La Décadence latine* devine un adevărat loc comun (Péladan etc.), care nu-și găsește explicația decît în recunoașterea unor simpatii și afinități organice. [36] Toți decadenții epocii fac gestul lecturii rituale al poeților secolelor III—V d.e.n.

IV. Dacă aceasta este originea reală a ideii de decadență, se mai poate vorbi, în cazul literaturii, privită în evoluția sa istorică, de un adevărat regres, de o carență estetică efectivă, integrală, și mai ales ireversibilă ? În realitate, tocmai înțelegerea exactă a istoriei îndepărtează o astfel de ipoteză pesimistă. Căci dacă se recunoaște existența unor perioade regre-

sive, aceeași concepție admite și chiar postulează necesitatea altor perioade — ascendente — care continuă în mod dialectic, prin contradicție, din nou „negația negației", starea anterioară de decadență. Cu alte cuvinte, *curba ondulatorie a istoriei literare* legitimează și chiar „reabilitează" — într-un sens — fenomenul decadenței, de esență ambivalentă. Sfîrșitul unei serii constituie începutul necesar al seriei următoare. Orice proces de dezagregare include germenul înnoirii. Descendența deschide drumul ascendenței. Regresul anticipă progresul literaturii la o altă rotire a spiralei și într-un alt plan de realizare estetică. Ultimii veniți, pretins extenuați, sînt de fapt „avangardiștii" viitorului. În această accepție, doar aparent paradoxală, decadența ca moment dialectic nu poate fi decît constructivă, progresistă, în permanentă ascensiune.

De fapt, teoria „clasică" a organicismului literar, inițiată de Velleius Paterculus, pe care D. Nisard o dezvoltă, recunoaște evoluției literaturii doar o singură curbă (ascendentă și descendentă). După o scurtă perioadă, de perfecționare clasică, urmează declinul iremediabil, definitiv. Că panta ar putea fi eventual din nou urcată, ipoteza scapă acestor critici. Caracterizînd o evoluție literară regresivă, în trei timpi, care anticipă clasificarea lui B. Croce, *poeți primitivi, poeți literatori și versificatori eruditi*, D. Nisard abia dacă admite „decadenților" o minimă contribuție, etichetă sub care acoperă pe toți literații care-și subordonează „naivitatea" originară artei și procedeelor tehnice. Dar și această „contribuție" tot negativă este : stimularea prin contrast a admirației și imitației clasicilor ! În realitate, n-au existat și nu vor exista niciodată perioade de decadență absolută, deoarece geniul unui popor se exprimă, după împrejurări, într-o artă sau alta, iar criza unor valori este totdeauna compensată de înflorirea altor forme de creație.

Cazul epocii barocului, cu multe carențe morale și sociale, dar pozitivă în domeniul științific, ideologic și estetic, oferă un bun exemplu. Decăderea romantismului, prin proliferarea și superficializarea schemelor și formelor sale, nu trebuie confundată nici ea cu adevăratul decadentism, care propune o nouă concepție a poeziei și o nouă viziune poetică despre lume.[37] Sub același nume se ascund de fapt două realități diametral opuse : una descendentă, alta ascendentă. Și mai aproape de noi, tocmai epoca 1850—1900, condamnată de mulți ca „decadentă",

se dovedește deosebit de fecundă în valori originale. „Decadentul" Baudelaire constituie în realitate un adevărat cap de serie, un inițiator al poeziei moderne. Prefațîndu-l, T. Gautier subliniază că „limba ultimei decadențe literare... este deosebit de propice exprimării... lumii moderne". Din care cauză, atunci cînd noțiunea începe să fie compromisă, una din preocupările „decadenților" constă tocmai în reabilitarea energică a ideii : „Acest cuvînt — afirmă Verlaine — presupune dimpotrivă concepțiile rafinate ale unei extreme civilizații, o înaltă cultură literară, un suflet capabil de voluptăți intense" [38]. El scrie și o *Ballade en faveur des dénommés décadents et symbolistes* (1888). „Poezia noastră — declară J. Moréas, în 1886 — se înalță în loc să scoboare." [39] Decadenții pot fi inferiori, după Paul Bourget, pe planul grandorii naționale, dar „foarte superiori ca artiști în interiorul sufletului lor" [40].

O reacțiune identică, la fel de legitimă, se constată și în simbolismul românesc, unde O. Densusianu protestează, nu o dată, împotriva identificărilor abuzive, curente în epocă : „Sînt oameni care de îndată ce văd la cineva un mod mai ales de exprimare, de îndată ce deschid o carte în care forma e ceva mai îngrijită, cuprinsul de o artă mai subtilă, imediat exclamă : «un decadent»" [41]. În realitate, „decadenții" sînt, sau vor să fie, „exploratorii de noi formule artistice", teză reluată de mai toți apologeții poeziei noi. Ion Pillat scrie : „Cu siguranță, orice inovațiune (anormală prin noutatea ei) e privită de contemporani ca un fenomen bolnăvicios de decadență". P. Păltănea arată că : „Simbolismul nu e un curent de decadență, ci dimpotrivă, unul de regenerare, de renaștere" [42]. Aceste puneri la punct, demne de a fi reluate, nu și-au pierdut nici azi semnificația.

O altă identificare greșită, uneori chiar abuzivă, a privit raporturile dintre starea decadentă a societății și literatura corespunzătoare, relații explicate în unele împrejurări în termeni de sincronism, determinism sau paralelism, mult prea strict, mecanic. După această logică, decăderea unei societăți (occidentale, de exemplu) ar implica în mod obligator și decăderea integrală a artei sale. Deci Freud, Kafka și Joyce ar fi, în toate privințele, prin definiție „decadenți". Pe drept cuvînt, esteticieni care beneficiază de o perspectivă marxistă (ca E. Fischer și alții) resping această simplificare, relevînd faptul că în societățile

intrate într-o fază de decadență există unele aspecte progresiste, înnoitoare, revoluționare, de disociat cu grijă în opera marilor scriitori.[43] Că există și fenomene de coincidență — desigur, nu s-ar putea nega. Numai că procesele suprastructurale, de o mare complexitate, exclud orice explicație lineară, nedialectică. Faptele infirmă viziunea unilaterală, „bifurcată".[44] Decadentismul antic (pentru a rămîne doar la acest exemplu), corespunzător — teoretic și în linii mari — descompunerii societății sclavagiste, cunoaște cel puțin două mari cicluri literare diametral opuse : în timp ce literatura latină decade, cea creștină înflorește. În interiorul literaturii greco-latine, romanul antic apare și se dezvoltă într-o perioadă calificată drept „decadentă" etc.

V. Alături de această accepție estetică, decadentismul cunoaște și o *definiție istorică* destul de precisă, înglobînd două perioade distincte mai mult sau mai puțin caracterizate : a) literatura antică, îndeosebi latină, a secolelor II-VI e.n. și b) curentul literar european de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui următor, inițiat în Franța și ramificat în diferite direcții. Deși mentalitatea „decadentă" începe a fi propagată după 1880 prin mai multe publicații obscure, abia prin *Le Décadent littéraire et artistique* (no. 1, 10 avril 1886), revista lui Anatole Baju, urmată la scurt interval de rivala *La Décadence* (8 octobre 1886), „școala decadentă" — denumită uneori și „decadism" — ajunge la o anume conștiință de sine, chiar dacă destul de nebuloasă. În orice caz, aceste reviste „lansează" ideea decadentă, îi dau un conținut și o direcție, îi delimitează secvența istorică, îi fixează pentru posteritate fizionomia morală. În acest sens, cum observă și T. Arghezi cam în aceeași perioadă: „*Decadența* e un termen istoric pînă la o probă contrară..."[45]. Nici dimensiunea națională nu poate fi ignorată : „Sînt douăzeci de exemple de decadență în lume, — observă N. Nicoleanu — dar fiecare decadență își are forma sa proprie, după viițiile naționale"[46]. Astfel înțeles, decadentismul încetează să se mai confunde cu fenomenele de simplă decadență literară, fixînd o perioadă istorică bine definită, prin caractere integral sau în cea mai mare parte specifice.

VI. *Programul decadentismului modern*, denumire trăită de protagoniști (după împrejurări) drept o injurie, dramă, sau satisfacție a sfidării, redescoperă și reformulează întreaga estetică „tradițională" a decadentismului, accentuată în două

direcţii esenţiale. Ambele sînt subliniate în programul lui Anatole Baju, *Aux lecteurs !* : a) conştiinţa acută că „totul decade", că societatea şi existenţa modernă au atins „stadiul decadenţei"; b) decadenţa „omului modern", care este un „blazat", impune un limbaj poetic nou : „La necesităţi noi corespund idei noi, subtile şi nuanţate la infinit. De unde necesitatea creerii unor vocabule încă neauzite, pentru exprimarea acestei complexităţi de sentimente şi senzaţii fiziologice." [47] În rest, reapar orientările de totdeauna ale decadentismului literar, teoretizat sau latent :

1. *Spiritul negativist*, de opoziţie şi revoltă abstractă, nefinalizată, de esenţa avangardei (v. *Avangarda*, III), în ciuda unor teoretizări contrare. [48] El este inclus în însăşi orientarea spirituală decadentă, care implică eroziunea structurilor stabile, insubordonarea, distrugerea şi implicit anarhizarea, libertatea morală pînă la licenţă. Tendinţa fundamentală va fi, deci, parodia, ironia şi sarcasmul pentru civilizaţia actuală, contestarea, eliberarea de constrîngerea socială, morală sau estetică, tradusă prin refuzul ordinii contemporane, îngustimilor naţionale, ierarhiilor şi normelor consacrate. Colaboratorii primului număr din *Le Décadent* se declară „puţin preocupaţi de prejudecăţi, pe care le izbesc frontal". De unde rezultă că nostalgia pentru fastul decadenţei romane constituie şi o formă de dispreţ, o polemică şi o reacţiune împotriva platitudinii şi mediocrităţii burgheze contemporane, cum, de altfel, se şi declară în *Mademoiselle de Maupin* de T. Gautier, sau în *À Rebours* de J. K. Huysmans. Cînd societatea produce un mare număr de indivizi inapţi şi inadaptaţi vieţii comune, ea atinge (după Paul Bourget) stadiul decadenţei.

Revolta literară, ţinuta estetică anticonformistă, respingerea unităţii şi integrităţii clasice devin consecinţa directă a acestei stări de spirit : „Noi — scria Verlaine, tot în *Le Décadent* (1—15 janvier 1888) — înţelegem prin decadentism o literatură ivită într-un timp de decadenţă, pentru a merge nu în pas cu epoca, ci, dimpotrivă, de-a-ndăratelea *(tout à rebours)*, pentru a ne revolta, a reacţiona — prin tot ceea ce este delicat, elevat, rafinat dacă vreţi — împotriva platitudinilor şi turpitudinilor literare şi de altă natură". Tradiţia clasicizantă, realismul şi mai ales naturalismul corespund integral definiţiei, ceea ce explică profunda oroare decadentă pentru toate aceste formule estetice.

De „emanciparea" radicală de „curentele vechi", ca tendință literară esențială a decadentismului, vorbea — îndreptățit — și Ovid Densusianu. [49]

2. Eliberarea de tradiții, canonic și banal, se traduce prin *cultul violent al inovației* („inovații care ucid"), îndrăzneli maxime („stupefiante"), respingerea oricăror principii și convenții estetice („incoerențe la 36 de atmosfere"), cum declară și manifestul lui Baju. Decadenții sînt scriitorii rebeli ai epocii, tinerii „furioși" ai deceniului 1880—1890, singularizați, agresivi, excesivi, cu o bună doză de emfază și cabotinism, cîștigați integral principiului artei „moderne". De altfel, sub această imagine, ei încep a fi cunoscuți și la noi. După Macedonski, „visul urmărit de decadenți" constă în „a crea o artă nouă, artă ce nu s-ar îmbrăca cu nici o regulă amintită" [50]. Pentru Tudor Arghezi, la fel, „decadența în artă e ceva născocit de vrăjmașii unor aducători de libertate — nu numai de talent — în poetica franceză" [51]. Dar, conform acestor tendințe, pînă și curentele de avangardă riscă să devină perimate, să decadă, prin stabilizare, în „burghezism artistic". Și, într-adevăr — pentru a da un singur exemplu românesc — revista *Unu* tratează chiar și pe suprarealiști de... „magnifici decadenți" [52]. Acest negativism sistematic, provocator, programatic, a iritat și continuă să supere profund toate spiritele literare echilibrate, tradiționale, pentru care „decadentismul" constituie o eternă și antipatică *bête noire*.

3. *Spiritul rafinat și „corupt"* — formă de inaderență interioară și de protest moral — inconformist prin raritatea și insolitul conținutului său de senzații, emoții și afecte. Psihologia zisă „decadentă" (anticipată în parte încă de spiritul baroc [53]) se complace în contrastele percepțiilor și ale dezechilibrului dintre finețe și cruzime, somptuozitate și ferocitate, durere fizică ori morală și plăcere. Ea cultivă, obiectiv vorbind, exacerbarea, excitația și senzația tare și artificială, brutală și acută, delicatețea extremă, dublată uneori de sadism și perversitate. Predilecția modernă se îndreaptă spre „corupția antică", deliciul spiritelor „detracate", cu gusturi „fezandate", chiar „morbide". Huysmans elogiază „latura nervoasă, elegantă, depravată, pe care și latinii decadenți au avut-o". Despre Bizanț, el exclamă: „Ce splendidă epocă intrată în putrefacție". Un poem în proză de Mallarmé *(Plainte d'automne, Divagations)* evocă plăcerea „căderii", „voluptatea poeziei agonizante a ultimelor momente

ale Romei". Instinctele carnale, coruperea simţurilor, raritatea senzaţiilor, poezia viciilor, rafinamentul mistic, aceasta este imaginea propusă şi de Arthur Symons, în *The Decadent Movement in Literature* (1893). [54] Unele din aceste aspecte apar într-o notă minoră, de pură contaminare, şi la cîţiva poeţi din cercul lui Macedonski, unde definiţia cea mai cuminte şi mai exactă a decadentismului o dă Ştefan Petică : „O cugetare mai subtilă, o psihologie mai adevărată", formulă acceptabilă la nivelul epocii.

Trebuie precizat că acest exhibiţionism depăşit al rafinamentului şi corupţiei a contribuit într-o largă măsură la compromiterea decadentismului, negativ şi prin implicaţiile amorale sau antimorale ale unor astfel de atitudini. Slăbirea energiei, hipersensibilitatea maladivă, declinul fiziologic, mai mult sau mai puţin clinic, atrage şi el atenţia, în spirit scientist-polemic (Emile Laurent, *La Poésie décandente devant la science psychiatrique*, 1897). Acuzaţia de „degenerare" (M. Nordau, *Entartung*, 1894), „dezmăţare" şi „detracare" devine curentă, deşi carenţa efectivă, pur fiziologică, a „decandenţilor" (boli, alcoolizare, epuizare etc.) este adesea compensată prin atitudini şi reacţiuni din cele mai vitale : polemici, prozelitism activ, combativitate publicistică etc. Titu Maiorescu subliniază şi el, în 1906, că „poezia noastră n-are a face cu efeminarea scrierilor decadente" [55]. Cînd expresia estetică este într-adevăr deficitară, manieristă, snobă, neautentică, nici cel mai rafinat spirit n-o salvează.

4. Spiritul *formalist*, în dublul sens al predilecţiei pentru artificial, prin opoziţia sistematică a ideii de *artă* şi *natură*, şi al preocupărilor strict tehnice, de pură virtuozitate, de rafinament stilistic, „morbidei subtilităţi analitice" corespunzîndu-i — după Arthur Symons — „morbida curiozitate a formei". Apare ceea ce s-a numit „stilul decadenţei" [56], ultima ipostază a „Verbului", împins la „perversitate" şi „exagerare extremă". T. Gautier, în aceeaşi prefaţă programatică la *Les Fleurs du mal*, elogiază „limba învineţită,... descompusă şi intrată în putrefacţie a ultimei perioade a imperiului roman, rafinamentele complicate ale şcolii bizantine, ultima formă a artei eline în delicvescenţă". Verlaine, în *Langueur*, evocă seducţia acrostihului savant (deci virtuozitatea !) şi mai ales „stilul de aur", cu valoare şi finalitate strict autonomă. „Decadent pen-

tru mine — afirmă Paul Valéry în 1890 — înseamnă artist ultrarafinat."[57] Deci dificil, rar, prețios, surprinzător, inedit, nou, arhaizant, insolit, excesiv, plin de deformări ingenioase etc. În orice caz, la antipodul artei și stilului clasic, semn sigur de „decadență", poziție teoretizată încă în secolul al XVIII-lea (Rigoley de Juvigny, *De la décadence des lettres*, 1787). Acuzațiile de „cult al cuvîntului pentru el însuși", de „formalism" (v. *Formalismul*, I, 1, 2), care se aduc periodic stiliștilor, esteților și mai ales „decadenților", n-au alt substrat nici în perioada actuală.[58] Un studiu-pamflet al lui Julien Benda se intitulează chiar *La France byzantine* (1945). Este vorba de Gide, Proust etc. Nici Macedonski nu asimilează un astfel de „formalism". Un discipol este dojenit, în 1891, astfel : „Din cauza unei exagerate și mistice adorațiuni pentru formă, devii uneori ca cel mai bizar... decadent din Franța"[59]. De fapt, nu toți adepții „formalismului" sau ai „artei pentru artă" sînt „decadenți", dar toți „decadenții" cred sau înclină spre „formalism" și „artă pentru artă".

VII. Acestor definiții li se poate substitui ultima și cea mai radicală accepție a decadentismului, formulată dintr-un unghi teoretic absolut. Din *perspectivă strict estetică*, literatura „decade" ori de cîte ori... ignoră, contravine sau ratează condiția artei, de fiecare dată cînd poezia și literatura sînt înlocuite prin nonpoezie și nonliteratură. În acest sens, ideea de decadență echivalează cu noțiunea de neant artistic, de „absență"[60] estetică. De unde și definiția negativă, *net polemică*, a decadentismului (= *non-artă*), atestată și în literatura noastră, încă la sfîrșitul secolului trecut (1896) : „O calitate a producțiunilor aproape sau chiar nulă", „nivelul de jos al literaturii și artei"[61]. Acceptarea sau respingerea sa depinde de fixarea reperelor : o literatură, o perioadă literară decad cînd dispar capodoperele și produc doar „proză", opere de calitate net inferioară punctului maxim atins, considerat — destul de convențional, de altfel — drept o „medie" oarecum statistică. Operele minore, epigonice, de mică valoare, fac figură „decadentă" raportate la capodoperele anterioare. Un autor decade cînd nu mai creează la nivelul superior, bine conturat, al talentului său. Un gen decade cînd nu mai este ilustrat de opere comparabile celor care l-au ilustrat și impus etc. Toate

acestea sînt foarte adevărate în principiu, dar verificarea lor aparţine doar istoriei literare.

Pentru a aprecia în mod obiectiv fenomenul decadenţei este neapărată nevoie de optica şi distanţa perspectivei istorice. În caz contrar, criticul nu poate formula decît judecăţi negative în sensul criteriilor sale, mai mult sau mai puţin întemeiate. După Gherea, de pildă, decadenţa literaturii este inevitabilă cînd „forţele cele mai inteligente ale celor ce citesc, precum şi forţele cele mai talentoase ale celor cari ar putea să creeze sînt atrase cu totul în altă parte, sînt atrase acolo unde se joacă un joc enorm — întregul viitor al omenirii.“ [62] La rîndul său, partizanul dogmatic şi rigid al realismului este înclinat să definească drept „decadente“ totalitatea operelor literare nerealiste. După M. Dragomirescu, *Gîndirea*, dar şi *Sburătorul* ar fi nu mai puţin „decadente“, punctul său de vedere fiind clasicizant. [63] În schimb, pentru G. Călinescu, *Decadenţa poeziei* este ilustrată, într-o anumită perioadă, prin lipsă de lirism şi nivel tehnic scăzut al producţiei curente. [64] În felul acesta, devin „decadente“ nu numai excesul (formalist) de tehnică, dar şi deficienţa de tehnică şi „formă“, minus-tehnica literară, echivalentă cu degradarea sau nivelul primar al poeziei.

VIII. Neînţelegerile şi contradicţiile dispar prin precizarea analitică a *criteriilor obiectiv-estetice* ale decadenţei, derivate dintr-o concepţie unitară despre artă şi literatură. Clarificarea acestor note poate pune în acelaşi timp şi bazele unei *critici* legitime şi totodată nedogmatice a decadentismului :

1. Dacă opera de artă implică, în orice ipoteză, un minimum de coeziune şi unitate, o structură coerentă, apariţia şi propagarea haosului, confuziei, „anarhiei“ estetice a „detaliului“ [65] pînă la limitele *disoluţiei*, distrugerii unităţii şi coeziunii, reprezintă un fenomen calificat de decadenţă. După un „decadent“ englez, Le Gallienne, „orice punct de vedere adoptat cu seriozitate şi care neglijează perspectiva de ansamblu se apropie de decadenţă“ [66]. Cînd fragmentul, episodul etc. încep să se sustragă disciplinei ansamblului, să se „autonomizeze“, cultivate în sine, decorativ (ca în arhitectură), prin ignorarea unui singur element constitutiv (ca în pictură [67]), decadenţa devine inevitabilă. În literatură, decadentismul reprezintă triumful detaliului asupra întregului, cultul frumuseţilor frag-

mentare, izolate, și este de observat că primul critic sistematic al decadenței literare, D. Nisard, pleacă tocmai de la această premisă : „Arta decadenților are nevoie de detalii“ [68]. O vom reîntîlni peste tot, fără întrerupere, deoarece ruperea unității ideologico-estetice, dispariția viziunii de ansamblu, ignorarea și sfidarea efortului de totalizare reprezintă, într-adevăr, fenomene negative de decadență estetică. Obiecția, formulată în diferite moduri, reapare mereu, de la Nietzsche (*Der Fal Wagner*, § 7, 1888) pînă la Croce [69], trecînd prin diferiți eseiști, esteticieni și critici (P. Bourget, J. M. Guyau, F. Brunetière, bine reliefată mai ales la G. Lukács etc.).

2. Decadentă (de fapt pseudo-„decadentă“) devine, în acest caz, și tendința *fuzionării* sau *corespondenței* artelor, alterarea unității și purității emoției estetice prin suprapunere și confuzie de senzații și emoții. Observația apare oarecum incidental la Baudelaire [70], apoi la Macedonski, nu fără unele reminiscențe clasicizante : „Decadentismul definit astfel este o exagerare a unui simț în paguba celorlalte și prin aceasta chiar este un dezechilibru organic“ [71]. Dar cînd definiția se generalizează pînă la asimilarea „decadentismului“ cu întreaga poetică a analogiilor, corespondențelor și muzicii ca instrument de cunoaștere (F. Flora, W. Binni etc.), dilatarea conceptului duce la confuzia directă cu esența însăși a poeziei, în accepția sa simbolistă. Această interpretare, cu totul excesivă, urmează a fi evitată cu strictețe.

3. Atrofierea energiei vitale, oboseala, epuizarea fizică și morală atrag după sine *extenuarea puterii de creație*, decăderea capacității de invenție estetică. Lipsa de vigoare decurge, în felul acesta, din sleirea personalității, originalității și inventivității literare. Argumentul, tipic și legitim antidecadent, poate fi însă răsturnat și în sens diametral opus. În bună logică, exact sub aceeași acuzație pot și trebuie să cadă *toate* curentele și operele literare îmbătrînite, uzate, stoarse, deci întreaga literatură „clasică“, de tip tradițional. Căci spunea pe bună dreptate O. Densusianu : „Ce înseamnă a fi decadent ? Desigur că nu altceva decît a fi lipsit de vigoare, a nu mai avea energia care-ți dă putința să-ți tai singur drumuri noi, a trăi din ce-ai moștenit de la alții.“ [72] Conformismul, îmbătrînirea, osificarea, stereotipia sub orice formă, conformismul filistin, mic burghez, sînt note universal și permanent

decadente, subliniate mereu, atît în critica occidentală favorabilă noilor mișcări, cît și în cea românească : N. Davidescu, Ion Barbu, E. Lovinescu („lipsă de inventivitate", „sleirea modurilor de expresie revolute" [73] etc.).

În unele împrejurări istorice, decăderea talentelor nu exprimă numai un fenomen de oboseală, ci și unul de circumstanță, climat sau ambianță defavorabilă dezvoltării artistice. Mediul social reacționar „decide" nu o dată de decadența sau de înflorirea unei literaturi, chiar atunci cînd existența talentelor nu poate fi pusă în discuție. În schimb, cultivarea și perfecționarea mentalității estetice, inclusiv a limbii, sînt premisele esențiale ale oricărui „progres" literar. Caion făcea astfel de precizări, cu bune speranțe puse (în 1905 !) și în viitorul „decadentismului" românesc. [74]

4. În toate aceste cazuri, invenția face loc imitației, spontaneitatea — experienței acumulate, originalitatea — normei și clișeului. Caracteristica literaturii de decadență va fi deci, în mod necesar, perfecționarea și sistematizarea procedeelor [75], pînă la limita reluării, repetiției, convenției și monotoniei. Deci modelul, artificiul, academismul, maniera, ponciful, epigonismul de orice tip. Fixitatea și transmiterea formelor, uniformitatea tradiției, sterilitatea și imobilitatea în umbra capodoperelor țin, la fel, de esența cea mai intimă a decadentismului. Partizanii servili și timorați ai clasicismului, compilatorii de literatură, pastișorii vechi și noi, de orice gen (tradiționaliști sau moderniști) verifică aceeași lege a decadenței eterne. Mai ales sub acest aspect, decadentismul reprezintă triumful „literaturii" asupra poeziei, al culturii literare asupra spontaneității, al spiritului formelor asupra emoției directe a vieții.

Astfel de idei, care definesc profunda și complicata ambiguitate a noțiunii de decadență, pătrund la noi în termeni aproape identici încă din perioada simbolistă : „Decadenți — repetă Ovid Densusianu în *Sufletul nou în poezie* — trebuie socotiți mai curînd aceia care rămîn la formele compromise, care repetă locurile comune ale școalelor literare învechite". În această perioadă, contraofensiva se îndreaptă împotriva clasicismului academizant și mai ales a semănătorismului, denunțate nu o dată drept curente autentic decadente (A. Hefter, F. Aderca, B. Fundoianu, N. Davidescu) [76]. Numai

că, în urma acestor controverse, definiția nu cîștigă — în sferele largi — nici un plus de claritate. Dimpotrivă.

IX. Confuzia polemică, publicitatea, marea circulație, succesul în medii tot mai neliterare duc în cele din urmă la vulgarizarea și deci la degradarea, la decadența totală a noțiunii însăși de decadență. Apariția parodiilor este un simptom sigur de trivializare a ideilor literare, și decadentismul (asemenea *artei pentru artă, estetismului, formalismului* etc.) nu face excepție. În 1884, se publică volumul de parodii-mistificații (tipărit „à Byzance" !) : *Les Déliquescences d'Adoré Floupette* (autori : Henri Beauclair și Gabriel Vicaire). Curînd, conceptul își pierde semnificația specifică, definind — prin abuz — extravaganța și noutatea agresivă, în arte, moravuri, viață socială etc. Noțiunea, după 1887, ajunge la modă : muzica lui Wagner devine „decadentă". Apar însă și culori, demimondene, baluri și cafenele „decadente" [77]. Scoborîtă la acest nivel, ideea pierde orice înțeles și valoare literară.

DRAMA

Nici limbajul obișnuit, nici cronica teatrală zisă „de specialitate" (doar e un fel optimist de a spune) nu sînt prea scrupuloase atunci cînd folosesc, în diferite contexte, noțiunea de „dramă", înnegrită de fum și de confuzii. Spălată bine și radiografiată, ea oferă totuși un tablou cu linii destul de clare :

I. *Sensul fundamental,* strict etimologic (gr. *drama*), indică existența unei *acțiuni.* Conceptul este limpede doar în aparență, deoarece el include, încă în primele sale definiții analitice, două accepțiuni diferite, evidente nu mai departe în *Poetica* lui Aristotel :

1. Dacă scrierile acestea se... numesc „drame" fiindcă „imită oameni ce stau să săvîrșească ceva" (III, 1448 a), atunci înțelesul este foarte apropiat — și chiar identic — de ideea de *epic* (v. *Epicul,* I,4). Atît narațiunile (de orice tip), cît și dramele evocă acțiuni, întîmplări, fapte în desfășurare. De unde apariția unor sinonimii semnificative : *mitos* (înlănțuirea faptelor sau subiectul, *Poetica,* I, 1447 a), *fabula* (Donatus, *De Comoedia* VI, 1)[1] și chiar *romanul* (în literatura bizantină) [1bis] reluate și acceptate, fără întrerupere, în parte, pînă azi, întrucît ele oferă un bun punct de plecare (deși nu suficient) de caracterizare estetică : drama implică în mod obligator acțiunea (o situație epică), în speță o *acțiune dramatică,* al cărei specific nu este însă precis delimitat. Dovadă că începînd din Renaștere și Clasicism se vorbește mereu doar de „fabule", „istorii", „subiecte", „acțiuni", prin contribuția celor mai mari autorități în materie : D'Aubignac, Dryden [2], Corneille [3]. Și mai tîrziu, în plin

Romantism, apar aceleași formule, precum la Schiller : *Hoții*, de pildă, sînt o „istorie dramatică" *(dramatische Geschichte)*, în baza principiului bine consolidat că acțiunea constituie scopul dramei. Atît de tenace se dovedește acest concept, încît el este însușit pînă și de unii scriitori avangardiști ca Apollinaire. Despre „drama suprarealistă" *Les Mamelles de Tirésias* (1917) el declară : „Am numit-o dramă care înseamnă acțiune..."[4]. Montherlant își subintitulează, la fel, o lucrare, *Pasiphae*, „acțiune dramatică" etc.

2. Dar echivocul apare încă la acest stadiu, deoarece același Aristotel recunoaște că „imitația dramatică" (spre deosebire — precizăm noi — de cea epică, povestire „sub înfățișarea altuia" și lirică prin păstrarea „propriei individualități neschimbate") „înfățișează pe cei imitați în plină acțiune și mișcare" (III, 1448 a). Contextul dovedește că Aristotel are în vedere „acțiunea" și „mișcarea" *scenică, teatrală*, conform sensului etimologic tradițional adiacent : acțiune desfășurată pe scena unui teatru. Prin urmare, noțiunea de dramă va fi tradusă uneori și prin latinescul *actus*, esteticienii clasici suprapunînd integral și în mod curent cele două planuri, distincte totuși : *acțiunea dramatică* și *piesa de teatru* sau *reprezentația teatrală* : „Ideea de dramă — citim în *Enciclopedia* lui Diderot — convine oricărei piese de teatru, deoarece sensul său literal este *acțiunea*, iar piesele de teatru sînt acțiuni sau imitațiile unor acțiuni"[5]. Abatele Batteux, tot în secolul al XVIII-lea, gîndește în același mod : „În orice dramă există o acțiune, fiindcă drama este o reprezentație prin acțiune"[6]. Identificare de bună seamă greșită, eroare pe care voia s-o înlăture pînă și Apollinarie : *Mamelele...* au fost intenționat denumite „dramă", pentru „a stabili ceea ce le separă" de operele care „se numesc pur și simplu piese". Nu vedem de ce exigențele noastre ar fi mai mici.

II. *Tradiția acestei identificări* — abuzive deși inevitabile — rămîne totuși apăsătoare, aproape copleșitoare, prin faptul că, începînd din Antichitate, toate acțiunile dramatice sînt destinate în exclusivitate scenei, spectacolului teatral :

1. Se va numi deci „dramă", încă din această perioadă, orice *acțiune desfășurată pe scenă*, implicit orice *piesă de teatru* ; prin extensiune, orice gen de *teatru*. În felul acesta, noțiunea de „dramă" se dilată enorm, dizolvîndu-se în masa

tuturor producțiilor și reprezentațiilor teatrale, cu accentul pus în mod hotărîtor pe ideea de : „scenă", „spectacol", „exhibiție", „reprezentație" etc. Așa cum precizează, de altfel, mai toate definițiile și textele consacrate din Renaștere și pînă la *Hamburgische Dramaturgie* [7], de la *Enciclopedia* secolului al XVIII-lea [8] pînă la Heliade Rădulescu [9] și nenumărații teoreticieni moderni ai dramei [10]. Pentru toți „drama" este *Schauspiel, Acting, Performance*, „o tentație teatrală continuă" [11] etc.

Consecința de ordin estetic a acestei generalizări va fi golirea noțiunii de orice conținut sau specific predominant literar. Notele fundamentale ale „dramei" devin, asemenea oricărei piese de teatru : scenariul scenic, dialogul scenic, jocul actorilor, reprezentarea în fața unui public. Pe scurt, o „artă mixtă", rezultată din colaborarea autorului, actorului, regizorului, scenografului și spectatorului. Punct de vedere în care esteticienii, actorii [12] și cronicarii teatrali jurnaliști se întîlnesc cu deplină dezinvoltură și lipsă de rigoare.

2. Chiar atunci cînd ideea de „teatru" și „punere în scenă" nu este subliniată sau nici măcar amintită, *drama* continuă să definească *totalitatea pieselor de teatru*, totalitatea lucrărilor destinate teatrului, *totalitatea literaturii dramatice*, indiferent de „gen" sau „specie". De unde concepția, îmbrățișată de numeroși „antici" și „moderni", că drama n-ar exista ca gen dramatic specific, sfera sa înglobînd fără nici o distincție comedii, tragedii, tragicomedii etc., pe scurt orice fel de „piese" sau „spectacole". De altfel, în acest plan, încep să apară sinonimiile cele mai elastice: „dramă" poate să însemne și „piesă de teatru", și „comedie". După cum prin „comedie" se înțelege secole întregi (adesea și azi) orice piesă de teatru sau dramă (v. *Comedia*, I). În Clasicism (la Tirso de Molina, Saint-Evremond etc.)[13] și în perioada romantică ideea globală de *piesă* este folosită uneori în mod deliberat ca o reacțiune împotriva separării dogmatice a genurilor teatrale și literare.[14] Aceeași atitudine — de esență neconformistă — poate fi surprinsă, între alții, și la Ibsen, care preferă să adopte „cuvîntul dramă în sensul său propriu de piesă în general"[15], pentru a nu fi obligat să se încadreze unei definiții prea stricte. Dar dilatarea și ambiguitatea noțiunii se constată și la esteticieni ca Hegel („piesele de teatru și dramele"[16]), transmisă întregului concept actual de *dramaturgie* : a) totalitatea producției dramatico-

teatrale a unui autor, epoci, literaturi etc.; b) arta și tehnica punerii în scenă a pieselor de teatru; c) teoria estetică a genului dramatic, a „dramei" ca operă de artă.

Definiția s-a depărtat atît de mult de sfera literaturii și a valorii literare, doar rareori amintită („piesă de teatru care are o valoare literară permanentă"[17]), încît istoria teatrului și a regiei devin domenii de cercetare total distincte de istoria literaturii și a ideilor literare.[18] În această împrejurare, „dramaturgia" iese din sfera preocupărilor noastre.

Deși autonomizarea dramei ca spectacol teatral apare bine constituită încă din secolul al XVIII-lea („drama — scria Sébastien Mercier — este făcută pentru reprezentație, nu pentru lectură")[18bis], prin disocierea tot mai radicală a ideii *text dramatic / spectacol dramatic* (profesată la noi și de Camil Petrescu[19]), tăierea oricărui ligament literar se dovedește o imposibilitate. Orice tip de piesă cere un scenariu, fie cît de sumar, un text scris, de bază, ca o condiție esențială a existenței și realizării sale scenice. Atît de evidentă apare această realitate, încît mai toate definițiile estetice ale dramei au ca punct necesar de plecare sau termen de comparație însăși definiția esenței literaturii. De unde formule ca acestea: literatură tridimensională, „literatură care merge și vorbește în fața ochilor noștri"[20], sau: în timp ce literatura scrisă se adresează imaginației, literatura teatrală face apel la senzațiile directe. Unele piese rezistă la lectură și cad pe scenă, altele oferă spectacole excelente cu texte ilizibile[21]. Dar toate, fără excepție, rămîn — prin expresia lor scrisă și verbală — în sfera literaturii. Constatare tradițională plină de consecințe.

III. Recunoașterea acestei situații fundamentale, adesea escamotată de „oamenii de teatru", se traduce prin formula, curentă și ea, începînd tot din Renaștere, de „poezie" sau „poem dramatic". În accepție estetică esențială drama constituie o *formă de poezie (dramatică)*, o modalitate a artei literaturii, cu sau fără destinație teatrală. Este deci cazul a corecta cu energie frecventa definiție a poeziei dramatice exclusiv în funcție de termeni teatrali, regizorali, actoricești, cabotini etc.

Întrucît este o creație estetică în formă verbală, drama reprezintă în primul rînd „opera unui poet", așa cum arată — încă în secolul al XVII-lea — Dryden[22] și în genere toți exponenții doctrinei dramatice clasice: Molière (*Critique de l'École des*

Femmes, sc. VII : „pièce de théâtre" = „poème dramatique"), Corneille, care tratează în *Discours sur le poëme dramatique* despre „poemul dramatic în general", Jean Chapelain, *Discours de la poésie représentative* (1635) : „poezie dramatică sau reprezentativă"[23], pînă la Vico, Diderot și Gottsched. În același spirit, Radu Ionescu va vorbi la noi de „poezie dramatică"[24], care este mai întîi „poezie" și apoi „dramatică", esența estetică intrinsecă dominînd finalitatea scenică. Disocierea apare în termeni foarte limpezi, în același secol clasic, la François Ogier, de pildă : „Poezia și în special cea compusă pentru teatru"[25], reluată de toți esteticienii moderni de prestigiu, Hegel („poezie dramatică", „drama ca operă de poetică"), Schopenhauer („drame" sau „poeme dramatice") etc. Poezia dramatică există nu fiindcă o cer teatrul și exigențele reprezentației teatrale, ci pentru că orice poezie, dramatică sau nu, intră în sfera artei, implicit teatrale, prin calitatea sa estetică. „Poezia teatrului" nu se confundă cu „poezia în teatru", adaos „poetic" adesea artificial, confecționat.

În felul acesta, falsa problemă a „dramei poetice" și a „teatrului poetic" se dezleagă de la sine, chiar dacă poezia dramatică, asemenea oricărei forme de poezie, rareori poate fi surprinsă și izolată în stare „pură". Mulți autori dramatici, plecînd de la propria lor experiență, anticipă toate aceste constatări ale esteticienilor. Carlo Gozzi, în *Memorie inutili* (1797), Goethe, care observă că poetul la Shakespeare depășește pe dramaturgul scenic (*Shakespeare und kein Ende*, 1813—1816), pînă la T.S. Eliot, teoreticianul „dramei poetice"[26], și Arthur Miller[27], toți par să demonstreze că, de fapt, conceptul de „poezie dramatică" este dacă nu pleonastic, în orice caz cvasi-tautologic. Dovadă însăși definiția estetică a poeziei dramatice, formulată — mai totdeauna — în termeni atît de generali, încît orice specificitate teatrală dispare.

Tradiția aristotelică a „imitației" poate fi urmărită, la fel, neîntrerupt din Renaștere pînă la cele mai moderne studii și dicționare. În toate regăsim același cerc vicios : poezia dramatică este poezie fiindcă este „imitație" și invers. Minturno (*Arte poetica*, 1563), Leone de Somi (*Dialoghi*, 1565), Ben Jonson (*Timber*, 1640)[28] reiau mereu același concept, disociat sau asociat, după împrejurări, „fabulei" epice sau dramatice. Abatele Batteux, Sébastien Mercier fac, în secolul al XVIII-lea, figură

de epigoni, cum și sînt în realitate : „Imitarea unei acțiuni prin acțiune", „imitația lucrurilor și mai ales a oamenilor"[29], definiții din cele mai curente. Dar aceeași etichetă o aplică dramei și Brunetière[30], inclusiv numeroși esteticieni anglo-saxoni actuali *(mimetic performance)*. Uneori și prin raportare la „instinctul imitativ", mai mult sau mai puțin etern, general-uman. [31] Nu mai inedită este condiția verosimilului, introdusă tot în Renaștere de Castelvetro[32] (nu-i mai urmărim ereditatea), sau a „imaginei naturii omenești", întîlnită la Dryden. [33] Formula este atît de generală și de profund nespecifică, încît ea poate fi atribuită și artelor neliterare : picturii, sculpturii etc.

Reducerea poemelor dramatice, respectiv a tuturor categoriilor de piese de teatru, la cîteva note descriptive generale, consolidează mult mai bine definiția estetică a dramei. De reținut este mai ales faptul că *toate* condițiile observate și teoretizate sînt puse nu dramei ca spectacol, ci dramei ca structură și construcție literar-teatrală. Este vorba, firește, de *acțiune* („intrigă", „fabulă", *fable dramaticke* cum îi spune Ben Jonson), de care vorbea în termeni nuanțați și Racine (prefața la *Bérénice*, 1670), de *dialog*, în care mulți văd (prin exagerare) chiar elementul specific, distinctiv, al dramei.[34] Dar ceea ce face autoritate este, mai ales, următoarea schemă, pe care Dryden o împrumută din Antichitate [v. *Comic (genul)*, II, 2, a], pentru a o transmite secolului următor : *protasis* (expoziția subiectului, „argumentul" piesei), *epitasis* (intriga), *catastasis* (nodul) și *catastrofa* (deznodămîntul)[35]. La toate acestea se adaogă, desigur, prezența *eroilor*, „caracterelor", „personajelor". Este însă de observat că multe studii actuale consacrate dramei nu spun nimic, dar absolut nimic, în plus. Doar printr-o calchiere și mai exagerată a situațiilor rezultate din asimilarea dramei = reprezentație teatrală.[36] Documentarea suplimentară este deci inutilă.

Se mai poate pune la îndoială, în acest caz, ceea ce s-a numit „primatul textului" ? Compunerea unei drame, respectiv a unei piese dramatice, numai pentru lectură, devine prin urmare perfect posibilă, perfect legitimă. Nu însă în sensul că teatrul ar fi, în anumite condiții, un „gen literar" autonom, ca oricare altul. [37] Ci datorită împrejurării că orice piesă, tipărită sau nu, jucată sau nu, constituie o operă literară, prin însuși faptul că

ea este, mai întîi și mai presus de orice, *scrisă*, cu intenții și finalități estetice.

Nu este neapărat necesar să văd Shakespeare pe scenă ca să-mi dau seama, la un anumit nivel de experiență literară, de valoarea și semnificația artei sale. De altfel, prefațîndu-i în 1765 o ediție, Dr. Johnson afirmă, în aceeași ordine de idei, exact același lucru : „O piesă citită ne impresionează spiritul întocmai ca o piesă jucată". Hegel însuși admite această posibilitate, a dramei care se limitează doar la ea însăși[38], denumită ulterior în terminologie germană *Buchdrama, Lesedrama,* în cea engleză, *Scriptplay, Play-novelettes, Closet drama,* opusă lui *Stage drama* și *Set play.* Piesele lui Goethe, Shelley, Byron, Wordsworth, Swinburne, ale lui Eminescu (dacă ar fi fost duse pînă la capăt) fac parte tocmai din această categorie, căreia i-au aparținut mult timp Musset și Claudel.

Teza este, desigur, combătută de toți adepții concepției *dramă = teatru.* Dar chiar și ei acceptă, uneori, evidența piesei care cîștigă la lectură[39], a face teatru neimplicînd, în toate împrejurările, a scrie piese pentru teatru. Ibrăileanu dădea dovadă de prejudecăți, ba chiar de îngustime, atunci cînd scria : „Piesa de teatru e *gen dramatic* cu adevărat, numai cînd este jucată". Sau : „*Cetirea* unei piese de teatru e un fel de abuz (!), căci, încă o dată, o piesă de teatru se percepe legitim numai cînd o vedem, adică atunci cînd asistăm la acțiune"[40].

IV. *Constituirea conceptului specializat de „dramă"*, definit și acceptat ca atare, în baza unor note inedite, bine diferențiate, singura modalitate de a-l legitima teoretic, este întîrziată și de faptul că noul tip de acțiune, piesă sau poezie dramatică, nu se încadra în nici una din piesele clasice, tradiționale. Aristotel și comentatorii săi vorbesc doar de tragedie și comedie, nu însă și de „dramă". Din care cauză, noul concept se formează dificil, tardiv, însoțit mereu de mari restricții și rezerve. Din fericire, istoria literară — fundamental antiaristotelică, prin totalitatea inițiativelor și spontaneităților sale — se însărcinează să producă și să ratifice toate neregularitățile și inconformismele posibile, cele mai insolite și mai neprevăzute producțiuni literare. Drama face parte tocmai din această categorie literară aberantă.

1. *Precursorii* săi îndepărtați, chiar dacă recunoscuți ca atare, sînt diferitele specii teatrale neregulate, apărute

în afara tradiției clasico-aristotelice, începînd din Evul Mediu : *autos, entremes, moralités, débats, contraste, controverse, morality plays,* apoi *pastoralele dramatice* și *tragicomediile,* genuri de succes în Renaștere, interesante mai ales prin programul lor estetic. Se poate chiar spune că definiția tragicomediei anticipă și fixează, în substanță, încă din această perioadă, conceptul dramei, la intersecția ideii de tragedie și comedie, prin interferență, juxtapunere sau fuziune de elemente, aparținînd ambelor sfere estetice.

Italianul Guarini, autorul „tragicomediei pastorale" *Il pastor fido* (1585), explică noua formulă într-un *Compendio della poesia tragicomica* (1599), dezvoltînd idei care vor deveni stereotipe : forma tragicomediei „rezultă din imitarea situațiilor tragice și comice amestecate" *(miste insieme),* ea aduce în scenă „eroi de rang înalt și de condiție joasă", efectul fiind „un amestec de plăcere tragică și comică". Motivarea acestei „poezii mixte" este și mai importantă : după modelul naturii, plină de combinații și sinteze de elemente, „spiritul" autorului elaborează „mixturi poetice" autonome. De altfel, pictura și muzica procedează în același mod, unificînd aspecte și note divergente.[41]

Argumentul anticlasicizant este plin de consecințe realiste : „A spune că nu-i potrivit să apară în aceeași piesă — polemizează François Ogier, în 1628 — aceleași personaje în situații serioase, importante și tragice, puse apoi în împrejurări obișnuite, zădarnice și comice, înseamnă a ignora condiția vieții oamenilor, ale căror zile și ore sînt foarte adesea întretăiate de ris și lacrimi, de mulțumire și mîhnire".[42]

De unde rezultă, încă o dată, legitimitatea genurilor mixte (v. *Genurile literare,* VI, 2 ; VII, 5), noțiunea de dramă venind să justifice și să definească, pe etape și în forme din cele mai tipice, tocmai această „impuritate" și sinteză, fără însă a se limita la conștiința unui simplu fenomen de interferență. Dar, în faza sa de ascensiune și maturație, drama trebuie să-și afirme, în primul rînd, o astfel de îndreptățire estetică, în sprijinul căreia se invocă și principiul adeziunii sociale. Tragicomedia corespunde noului gust dramatic, și Lope de Vega, în *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (17, 1609), asociază ambele rațiuni invocate în favoarea tragicomediei : exemplul prestigios al naturii și necesitatea satisfacerii gustului public. Poziția clasicismului (Vossius, Chapelain, abatele d'Aubignac)[43] va fi în

esență aceeași. Ceea ce încă lipsea era doar cuvîntul tehnic, specific, care să definească limpede noile relații literare dramatice.

2. În secolul al XVII-lea el nu exista. Prima atestare datează din 1707. În *Dicționarul Academiei Franceze* el pătrunde abia în 1762, pe parcursul secolului înregistrîndu-se destule ezitări și oscilări. *Dramă* începe să însemne, după împrejurări : cînd „piesă de teatru", cînd „tragicomedie", cînd „genul nou" al dramei propriu-zise, definit mai totdeauna în funcție de repere tradiționale, de unde noi ambiguități și confuzii. Astfel, cînd termenul de comparație rămîne epicul, romanul, prin reluarea apăsată a ideii de „acțiune", apare ceea ce se numește *le drame romanesque* și chiar *romanédie*. De cele mai multe ori, însă, tendința esențială este delimitarea de tragedie, și atunci Diderot inventează formula *tragédie domestique*, elocventă pentru noile orientări sociale și morale.[44] Aceeași comparație permanentă, chiar obsedantă, a dramei cu tragedia, se verifică și la Lessing.[45] În schimb, o raportare directă, susținută, la condiția înrudită a comediei, cu excepția lui Goldoni, nu se constată. Totuși, definiția unor specii comice, precum „drama satirică", „farsa", *la sotie*, precizată în termeni analogi încă din Renaștere : „a treia specie între tragedie și comedie", „subiecte grave și vesele", „eroi umili", caractere „grave", sfîrșit „nefericit" etc. (Minturno, Castelvetro, Sébillet, Scaliger)[46] demonstrează un conținut semantic identic. Nu însă și o identitate de terminologie. Căci dacă teoreticienii dramei din secolul al XVIII-lea definesc noua compunere dramatică în termeni identici, sau foarte apropiați de ai vechii tragicomedii, ei n-au nici un moment conștiința că o continuă, sau că afirmă o specie substanțial înrudită.

Drama asimilează și absoarbe esența conceptului de tragicomedie, fără însă a-l folosi în definițiile și demonstrațiile sale. Beaumarchais pledează în favoarea „producțiilor monstruoase", situate „între tragedie și comedie"[47]. Sébastien Mercier, la fel, teoretizează „noul gen numit dramă, care rezultă din tragedie și comedie". „Este titlul cel mai onorabil care poate fi dat unei piese de teatru." „Drama este cuvîntul colectiv, cuvîntul originar, cuvîntul propriu."[48] Dar nici unul, nici altul nu amintesc de vreo filiație sau continuitate, „tragicomică". Noțiunea părea iremediabil compromisă. La V. Hugo, Hegel și ceilalți, aceeași atitudine. Din ciocnirea celor două electricități opuse

— tragedia și comedia — țîșnește scînteia dialectică a dramei, cu efecte estetice în sfera alternanței, azi am spune a ambiguității și a ironiei. Eterna iluzie a cercetătorului modern avid de „originalitate"...

Inedită, notă care îmbogățește și precizează efectiv conceptul dramei, este doar lărgirea sa în sensul adoptării unor noi eroi și teme teatrale, în funcție de un nou public, prin excelență burghez (J.-J. Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, II, XVI). În termenii secolului al XVIII-lea, drama devine deci integral „burgheză", denumire sub care istoria literară o clasifică, în termeni de obicei sociologici [49]. Cîteva precizări scoase direct din texte ilustrează o profundă schimbare de mentalitate, anticipată încă de Corneille, care voia să evoce (prefața la „comedia eroică" *Don Sanche*, 1651) „nefericirile persoanelor de condiția noastră", respectiv nearistocratică, burgheză. Aspirație atît de puternică în secolul următor, încît Mercier va preconiza doar „caractere mixte, în care să plutească întreaga speță umană". Tradus în limbaj teatral, programul echivalează cu aducerea pe scenă a „tuturor condițiilor umane", a profesiunilor și stărilor sociale productive, „diversitatea prodigioasă a industriilor" (infinit mai „picante decît fleacurile marchizilor"!), cu predilecție pentru prototipii noii clase : *Le Père de famille* (Diderot), *The London Merchant* (Lillo) etc.

Devenind „domestică", drama pătrunde în interiorul familiei și al existenței cotidiene, evocînd conflicte sentimentale și morale elementare : „Tabloul fidel al acțiunilor omenești" (Beaumarchais), un „subiect patetic și moral, popular și decent, nici trivial, nici romanesc, a cărui singularitate este să păstreze aerul cel mai natural, mai simplu și mai comun", „întregul patetic al accidentelor vieții obișnuite" (Marmontel) [50]. Pe scurt, ne aflăm în fața unei „tragedii burgheze, care are drept obiect nefericirile noastre casnice", definiție-cheie (Diderot, *Essai sur la poésie dramatique*, II, *De la Comédie sérieuse*, 1759). Democratizată, sociabilizată, scoasă din sfera aristocratică, drama devine o „specie de tragedie populară, în care sînt reprezentate evenimentele cele mai funeste și situațiile cele mai mizerabile ale vieții comune" (Marmontel). Se pune foarte mult preț pe „raportul secret al subiectului dramatic cu noi" — publicul —, postulîndu-se o identitate (iluzorie !) între emoția scenică și sentimentele existenței cotidiene. Condiția asemănătoare a eroilor

și a spectatorilor ar fi direct proporțională cu intensitatea impresiilor dramatice ale publicului, articol de dogmă. [51]

Estetica acestei drame, integral adecvată noului public, va fi esențial realistă, „serioasă", anticalofilă. „Oglindă a vieții" — formula este unul din marile locuri comune ale epocii [52], drama se complace în „incidente triviale", violent patetice, adesea „lacrimogene", totdeauna grave, cu o nuanță evidentă de respectabilitate, uneori chiar filistină. Diderot recomandă „adoptarea tonului pe care-l avem cînd tratăm afaceri serioase", Beaumarchais scrie un foarte programatic *Essai sur le genre dramatique sérieux* (1767). Stilul său trebuie să fie „simplu", „fără flori și ghirlande", cu „frumusețea" trasă din „fond", din „lumea subiectului". Poziția medie a dramei impune mediocritatea paletei : „Acest gen este lipsit de vigoarea coloritului genurilor extreme între care este așezat" (Diderot) [53].

V. *Definiția actuală a dramei* ignoră mai toate aceste principii, chiar dacă reluarea lor este, uneori, inevitabilă. Dar vechea conștiință teoretică a dramei dispare, păstrîndu-se doar conceptele curente, tradiționale („acțiune dramatică", „piesă de teatru" etc.), comode prin extrema lor elasticitate și, bineînțeles, imprecizie, care nu angajează pe nimeni. În schimb, o foarte mare carieră modernă face *sensul figurat al ideii de dramă* (atestat încă în limba greacă, în cea franceză, la 1787), care pătrunde și în critică, la Sainte-Beuve, de pildă : „Poporul parizian a văzut duminică, pe bulevard, o dramă" [54]. Înțelesul plin este : eveniment grav, penibil, teribil, o „catastrofă" (accident, crimă, întîmplare dureroasă, soldată cu victime), amestec de surpriză, pericol, suferință, dificultate extremă : „Drama din strada X". Întrucît drama constituie o lucrare intens și predominant dramatică, această asimilare devine inevitabilă. Pentru a-i înțelege bine mecanismul este însă necesară deplina clarificare a ideii de *dramatic* (v. *Dramaticul*).

DRAMATIC (GENUL)

Analiza ideii de *dramă* dezvăluie toate dificultățile studiului *genului dramatic*. În mod logic, „genul dramatic" ar trebui să se confunde doar cu „genul dramei", în sensul că nu se poate vorbi de o istorie și o estetică adevărată a genului dramatic decît din momentul deplinei individualizări și delimitări teoretice a conceptului de *dramă*. În acest caz, genul dramatic și noțiunea sa ar apărea abia în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Întrucît însă ideea de dramă (v. *Drama*, I, II) are și accepțiuni extensive bine precizate *(acțiune dramatică, piesă de teatru, lucrare literară destinată teatrului)*, evoluția istorică și teoretică a genului dramatic se cere urmărită și dintr-o astfel de perspectivă, de altfel tradițională. Dar că nu poate fi vorba de nici o identificare a istoriei genului dramatic cu *istoria teatrului* și a *dramaturgiei*, faptul este în afară de orice discuție.

I. În ce privește *originea genului* și implicit a *conceptului de gen dramatic*, lucrurile stau în esență astfel : în culturile și civilizațiile primitive și antice, factorul determinant este, fără îndoială, apariția unor forme de spectacol ritual. Fenomenul, destul de tardiv, consolidează convingerea că „drama" constituie ultimul gen al literaturii, consecutiv liricului și mai ales epicului, gen originar. Faptul este admis încă din perioada marilor retrospecțiuni romantice (Coleridge, Leopardi, J. Grimm, apoi Hegel) [1]. La noi Heliade știa și el că drama primitivă apare *după* epopee [2]. Dar eroarea fundamentală a acestor considerațiuni stă în acordarea priorității absolute a tragediei grecești asupra *oricăror* forme dramatice primitive, exclusivism înlătu-

rat de existența teatrului oriental, culturilor tradiționale etc. De fapt, originea literaturii dramatice se confundă cu însăși originea literaturii, nici elină, nici medievală [3]. În toate culturile au existat ceremonii dramatice, de esență și inspirație religioasă (rituri de fertilizare, inițiere, funerare ; în lumea greacă: rituri bahice, dionisiace etc.), în spiritul, dacă nu și în litera, celebrei mențiuni aristotelice : „Ivită [...] din capul locului pe calea improvizărilor [...] mulțumită îndrumătorilor corului de ditirambi [...], tragedia s-a desăvîrșit puțin cîte puțin ..." *(Poetica,* IV, 1449 a.)

Problema rămîne însă deschisă [4], cît timp nu adoptăm un concept analitic despre dramă, care să ne îngăduie să surprindem — în masa spectacolelor rituale, ditirambice sau nu — elementul dramatic genuin, originar, cu caracter definitoriu pentru conținutul și evoluția ulterioară a întregului gen dramatic. O etapă superioară este apariția *dialogului,* inovație atribuită de tradiție lui Thespis. „În timpuri străvechi — scrie Diogene Laerțiu — corul singur ducea întreaga acțiune a tragediei, iar mai tîrziu, pentru a da putință corului să se odihnească, Thespis a inventat primul actor, Eschil al doilea, Sofocle pe al treilea și astfel tragedia a fost completată". (III, 34, 56.)

Totuși, precizarea momentului genetic ne scapă încă o dată, deoarece existența dialogului se constată și în literatura popoarelor folclorice, prealfabetice. Adoptarea unei poziții precise în problema capitală a laicizării progresive a literaturii se dovedește mult mai importantă [5]. Căci nu se poate vorbi de apariția nici unui gen literar, în sensul estetic al cuvîntului, decît prin predominarea emoției estetice asupra celorlalte forme de satisfacții „literare". Genul dramatic dobîndește realitatea artistică efectivă abia în faza transformării ritualului dramatic în spectacol laic, a „jocului" dramatic pentru el însuși [6]. Numai în acest sens se poate vorbi de o reală paternitate elină a genului și a conceptului de gen dramatic.

II. Biografia sa cunoaște o serie de etape caracteristice, dintre care cea mai evidentă se dovedește *lărgirea continuă a conținutului,* prin includerea în genul dramatic a tot mai numeroase „specii". Evoluția se îndreptă spre dilatare și elasticizare progresivă, practic nelimitată. Tradiția aristotelică, preluată de Renaștere, recunoaște doar două „genuri" esențiale de

„dramă" : tragedia și comedia (*Poetica*, IV, 1449 a). Aceeași sferă îngustă, restrictivă, se constată la toți comentatorii, Castelvetro între alții [7]. Un început de emancipare terminologică și substanțială se observă abia la Dryden, care, din motive *pro domo*, teoretizează ceea ce el numește „heroic play" (*Essay of Heroic Plays*, 1672), „drama eroică", respectiv istorico-epică, în sens epopeic. Presiunea noilor subiecte și, mai ales, a noilor personaje demonstra întreaga neconcordanță a viziunii aristotelice.

Adevărata explozie a conceptului dramatic tradițional bicefal se produce însă numai în sfera barocului, apoi în secolul al XVIII-lea, cînd alături de tragedie și comedie încep să apară diferiți hibrizi și „bastarzi", o serie întreagă de specii mixte, enumerate ironic și de Shakespeare în *Hamlet* (II, 2) : istorice, pastorale, pastorale-comice, istorico-pastorale, tragico-istorice, tragico-comico-istorico-pastorale, scene indivizibile sau poeme nelimitate. Comedia sentimentală, „lacrimogenă", care devine acum foarte la modă, dar cu rădăcini anterioare [8], binecunoscuta „dramă burgheză" (v. *Drama*, IV, 2) „un gen mediu și două genuri extreme", „un punct care separă distanța între genul comic și genul tragic" (Diderot) [9], melodrama, „drama în proză și de mare spectacol" (Pixérécourt) [10], „drama lirică", „opera" [11], toate vin să pulverizeze vechiul concept al genului dramatic. De altfel, epoca are o foarte limpede conștiință a acestei situații, chiar dacă ea dă numele de „dramă", mai mult sau mai puțin la întîmplare, tuturor pieselor care se depărtează sau păreau că se depărtează de tipurile clasice ale tragediei și comediei : „Unii critici au vrut să restrîngă — citim în *Encyclopédie* — numai pentru tragedie un titlu care corespunde și comediei [...] și satirei [...], o specie de spectacol pe jumătate serios, pe jumătate bufon" [12]. Ne aflăm la faza în care genul dramatic începe să nu mai tolereze nici un fel de restricții de conținut. Dimitrie Eustatievici știa și el că genul „dramaticesc" ar include : *comédia, traghédia, ecloghi, satira* [13].

Romantismul accentuează și mai mult această alergie. Adevăratul sens al ideii de „dramă romantică" nu se reduce nici la revendicarea sau recuperarea libertăților shakespeariene (ca la frații Schlegel), nici la cuplarea lui Racine cu Shakespeare (ca la Stendhal), ci la distanțarea programatică de *toate* formele dramatice anterioare, prin determinări radical negative. Hugo o

spune foarte limpede în prefața la *Marie Tudor* (1833) : „drama secolului al XIX-lea nu este nici tragicomedie, nici tragedie abstractă, elegiacă, nici comedie, nici tragedie filozofică, nici comedie revoluționară, nici..." ; „Ea este toate acestea la un loc, sau mai bine spus nu este nimic din toate acestea". Ieșită de sub constrîngerea definiției clasice, care o asimilează doar tragediei și comediei, drama devine totală, proteică, formă eminamente „deschisă". Atît de „deschisă", încît genul dramatic tinde să dispară, să se transforme într-o sinteză literară și artistică integrală, nediferențiată.

Astfel redefinită, drama constituie de fapt o formă de involuție, o revenire la unitatea literară primordială. Genul „mixt" devine în felul acesta, prin regrupare și integrare, genul unic, „poezia completă". Cum afirmă, de altfel, același Hugo în prefața-manifest la *Cromwell* (1827) : ultima fază a unei evoluții tripartite ale cărei etape anterioare au fost lirica și epica. Expresie integrală a vieții („amestecul pe scenă a tot ceea ce este amestecat în viață"), această dramă totală a umanității tinde să absoarbă și să pună la contribuție mijloacele tuturor artelor. Ceea ce drama muzicală wagneriană își propune să realizeze spre marele entuziasm al lui Baudelaire : „Fără îndoială că aceste considerații l-au determinat pe Wagner să considere arta dramatică, adică reuniunea, *coincidența* mai multor arte, drept arta prin excelență cea mai sintetică și mai perfectă dintre toate" [14]. Prototipul îndepărtat, subadiacent, rămîne însă mereu „drama muzicală grecească", evocată de Nietzsche (1870), în prelungirea tezelor din *Die Geburt der Tragödie*. Dar constiința sa se pierde la adepții wagnerieni (Schuré, Mallarmé) ai „dramei muzicale" moderne, concept edulcorat, teatralizat, literaturizat, al unui act spiritual cu valoare de arhetip. Supraviețuirea sa la cîteva spirite moderne poate fi întrevăzută doar în unele din nostalgiile lor orientale și reminiscențe mitice (Claudel, Artaud) [15].

Supus acestei presiuni și dilatări enorme, genul dramatic își lărgește într-atît sfera în epoca actuală, încît inventarierea și definirea „speciilor" dramatice devine practic imposibilă. Hegel vorbea doar de tragedie, comedie și dramă. Discipolul său Vischer introduce o serie de subdiviziuni (tragedie mitică, eroică, populară, privată ; comedie politică, burgheză și privată etc. [16]). Dar azi, în a doua jumătate a secolului XX, cine ar mai

putea enumera cu precizie *toate* speciile dramatice ? O listă recentă înregistrează nu mai puțin de... 17 tipuri, multe pur convenționale sau sinonime : tragedia, melodrama, piesa eroică, piesa de probleme, comedia, comedia erorilor, de moravuri, de caractere, drama de idei, didactică-propagandistică, piesa istorică, tragicomedia, drama simbolică, drama coregrafică, mimică [17]. Dar iată că spiritul german, și mai analitic, descoperă și mai multe [18]. Pulverizarea vine din faptul că peste ideea de *dramă* se suprapune conceptul, în continuă expansiune și specializare, de *teatru*, care-și apropie mereu noi mijloace de expresie : radio, televiziune, film, sau modernizează specii vechi: pantomima, marioneta, opera. De fapt, dificultatea actuală nu stă în contabilizarea completă, ci în găsirea unor criterii sigure de clasificare, în vederea unei tipologii posibile a genului dramatic, superioară celei tradiționale (tragedie, comedie, dramă și combinațiile lor), fie și inevitabil relativă. Dacă acceptăm diviziunea structurală *(Figură-Spațiu-Acțiune)*, tipurile de „dramă" rămîn în număr de 3 [19]. Cînd însă asociem criteriile formale, de conținut și scenice, obținem nu mai puțin de 8 [20].

Ceea ce se reține din întreg acest efort sistematic și analitic este situația de evidentă labilitate și nedeterminare actuală a genului dramatic. Dacă, în faza sa antică, el apare limitat și oarecum „microscopic", în epoca modernă el suferă de hipertrofie pînă la elefantiazis. Eroziunea conceptului devine evidentă prin enorma sa dilatare.

III. O pulsație în doi timpi se observă și în deplasarea parametrilor teoretici. Ascultînd de pseudo-legea liberalizării progresive a genurilor, genul dramatic debutează printr-o *conștiință estetică rigidă, dogmatică*, pentru a se emancipa treptat într-o adevărată frenezie a eliberării : /

1. Un prim aspect, de care încep să se facă „vinovați" pe scară largă comentatorii lui Aristotel din Renaștere, adevărații creatori ai doctrinei clasice, privește normele de constituire ale lucrărilor dramatice, numitele *legi ale „unității"* : de acțiune, timp și loc. Este un exemplu tipic de dogmatizare progresivă a unor simple observații analitice obiective. Atît de imanentă și de structurală este această tendință, încît ea apare încă la Aristotel, devenit subit dogmatic atunci cînd prescrie un model exclusiv al corului tragediei : el „trebuie să ia parte la acțiune nu ca în piesele lui Euripide, ci ca în piesele lui

Sofocle" (*Poetica*, XVIII, 1456 a). De fapt, orice operă, pentru a-şi prezerva unitatea şi coerenţa interioară, este constrînsă la un număr de exigenţe structurale, empirice, pe care orice creator le descoperă şi le adoptă singur. Cînd însă vine teoreticianul artei dramatice, ca abatele D'Aubignac şi alţii, să declare că este vorba de adevărate „reguli" strict imperative, canonice, atunci fenomenul dogmatizării îmbracă formele cele mai rigide.[21] Prin Vardalah şi Heliade, această mentalitate îşi face şi la noi apariţia.[22]

2. Profund dogmatică este şi *concepţia purităţii genului dramatic*, ferirea sa de contaminări şi combinaţii, restricţie interpretabilă în două sensuri bine distinote, unul mai agravant decît altul. Concepţia clasică trasează genurilor literare „bariere naturale", linii nete de demarcaţie între epic şi dramatic, de pildă, precum Goethe, care voia să înconjoare fiecare gen cu „cercuri magice impenetrabile"[23]. Dar aceeaşi tendinţă de specializare şi izolare ermetică se dovedeşte atît de puternică, încît ea începe să opereze pe compartimente, în interiorul fiecărui gen în parte. În cazul lucrărilor dramatice, ele n-ar avea voie să fie în acelaşi timp tragice şi comice, nici prin alternanţă, nici prin suprapunere. Chiar atunci cînd existenţa tragicomediei începe să fie din plin recunoscută, speţei sale o dată izolată, identificată, nu i se mai îngăduie nici un fel de promiscuitate.

Recunoaşterea autonomiei exclude, din principiu, orice interferenţă. Rezistenţa poate fi urmărită neîntrerupt încă din Renaştere, de la Guarini, teoreticianul pastoralei dramatice[24]. Dryden nu găsea „nimic mai absurd decît tragicomedia engleză"[25]. Ce cred severii esteţi ai clasicismului aflăm, în acelaşi spirit, din cunoscutele *Sentiments de l'Académie françoise sur la tragi-comédie du Cid* (1637). Secolul al XVIII-lea descoperă drama, o legitimează, face apologia ei. Dar toţi teoreticienii epocii (Addison, Diderot, Mercier, D'Alembert)[26] resping atît ideea tragicomediei, cît şi ipoteza că drama ar constitui, cumva, o specie aparte de tragicomedie, gen proscris cu cea mai mare violenţă. Chiar şi spiritele liberale ca D-na de Staël şi Stendhal împărtăşesc această prejudecată.[27]

3. Scara corespunzătoare de valori vede în dramă *genul central* şi cel mai înalt al literaturii, forma sa cea mai

organică și mai dezvoltată. Ierarhizarea constituie prin ea însăși un principiu estetic dogmatic, a cărui justificare decurge din premise : sinteza elementelor obiective și subiective constituie superlativul frumuseții, argument tipic hegelian : „Dat fiind faptul că atît din punctul de vedere al conținutului, cît și din acela al formei drama este cea mai perfectă totalitate, ea trebuie considerată ca treapta cea mai înaltă a poeziei și a artei în general“ [28]. Criteriul audienței, al succesului social, pledează în același sens, încă din secolul al XVIII-lea : „Dacă genul cel mai interesant pentru cel mai mare număr este cel mai bun dintre toate, atunci — trage concluzia Marmontel — drama este superioară tragediei“ [29]. Concepția romantică nu ratifică această prețuire excesivă, înlăturată fie în favoarea romanului (Fr. Schlegel), fie, mai ales, a poeziei lirice, recunoscută ca gen primordial, etalon al tuturor creațiilor literare, dispuse în subordine (Leopardi) [30].

4. Cît privește *funcțiile* impuse dramei, ele se înscriu încă de la început în sfera tradițională a concepției *utile dulci*, cu nuanțe uneori foarte apăsate de puritanism și edificare morală, de cea mai curată speță dogmatică. Formulele sînt monotone, stereotipe : „plăcerea și instruirea umanității“, „distracție rațională și utilă“, „gen util și pitoresc“ etc. [31] Nu numai „serioasă“, dar și profund „virtuoasă“ prin definiție, drama „instruiește“ și „corectează“, inspirînd „iubirea virtuții“ și „oroarea viciului“. Metoda ar fi infailibilă : „A face să curgă lacrimi“ [32], printr-un adevărat *katharsis* emoțional, foarte la modă în secolul al XVIII-lea. În schimb, puritanii englezi, janseniștii francezi, jezuiții spanioli, care încă nu descoperă o astfel de terapeutică dramatică, recomandă măsuri ceva mai radicale : închiderea tuturor teatrelor (ceea ce se și întîmplă, în Anglia, în 1642 !) [33], proscrierea oricăror spectacole (Juán de Mariana, *Tratado contro los juegos publicos*, 1609), afurisirea autorilor dramatici a căror activitate ar fi, după Pierre Nicole, de-a dreptul „oribilă după principiile religiei și ale legilor evanghelice“ [34]. Față de aceste detestabile obscurantisme, pedagogia literară iluministă, apoi romantică, aduce aerul proaspăt al mesianismului „național“, „social“ și „uman“, triplul program al lui Victor Hugo (prefața la *Lucrèce Borgia*, 1833), de fapt al întregii epoci, care transformă drama într-o „tribună“. Teatrul „social“ al secolului al XIX-lea continuă aceeași tradiție.

regăsită și azi, la Brecht, de pildă. Problema esențială ce i se pune este doar aceea de a se păstra, în orice împrejurare, în limitele artei.

IV. Mișcarea inversă, care se desfășoară și azi, sub ochii noștri — căci evoluția conceptului este perpetuă — constă din înlăturarea periodică a obstacolelor din calea genului dramatic, prin *lărgirea și liberalizarea* continuă a definiției sale. Sensul fundamental este, ca totdeauna, opoziția, depășirea formulei restrictive, dogmatizate, oricare ar fi aceasta : aristotelică, clasică, romantică, prin emancipări succesive. La început, atacul frontal se îndreaptă împotriva tragediei. Dar îndată ce definiția dramei dă semne de scleroză, apare aceeași contestare, aceeași dilatare a noțiunii, devenită prea strîmtă. În linii mari, ne aflăm în fața unui adevărat clișeu negativ al dogmatizării :

1. *Rebeliunea împotriva „unităților"* aristotelice aparține, fără îndoială, spiritului baroc, funciar anticlasic (v. *Barocul*, VI), cu o conștiință clară a acestei insubordonări la numeroși dramaturgi ai epocii. Istoriile literare, îndeosebi franceze, nu ratifică existența „libertăților" baroce (multe ignoră pînă și existența... barocului însuși !), deși textele sînt foarte limpezi : cît de mult „drama poate să modifice legile predecesorilor" — observă Tirso de Molina — o dovedește cazul binecunoscut al tragicomediei" [35]. Lope de Vega declară, la rîndul său, că „a pus regulile sub trei lacăte" [36]. Lui Corneille, în sfîrșit, aceste reguli aristotelice îi par de-a dreptul „confuze", de o aplicare foarte limitată în practica dramatică : „Este ușor speculativilor — adică teoreticienilor dogmatici (n.n.) — să fie severi. Dar dacă ei ar voi să prezinte publicului zece sau douăsprezece poeme de acest gen, ei ar lărgi poate și mai mult regulile decît am făcut eu, îndată ce ar recunoaște prin experiență ce constrîngere aduce respectarea lor și cîte lucruri frumoase ele alungă din teatrul nostru." [37]

Ideea revine mereu, în formulări substanțial identice, și în secolele următoare, prin eterna dialectică a libertății literare : „Regulile, — se indignează Beaumarchais — mereu regulile, acest etern loc comun al criticilor, această sperietoare a spiritelor mediocre. În ce gen s-au văzut reguli care să creeze capodopere ?" [38] Hugo devine autor de mare „scandal" prin faimoasa *bataille d'„Hernani"* (25 februarie 1830) [39]. Totuși, prin-

cipiile sale nu sînt prea inedite, nu mai departe ale prefeței faimoasei drame : romantismul este „liberalismul în literatură". „Ruinarea pretinsei reguli a celor două unități" este proclamată și în cealaltă prefață celebră, la *Cromwell* (1827). De altfel, nu există spirit romantic proeminent care să n-o combată : Manzoni [40], Stendhal [41], D-na de Staël [42]. Prin prăbușirea mentalității normative, liberalizarea dramei înregistrează progrese identice cu ale tragediei (v. *Tragedia*, vol. III).

2. *Afirmarea conceptului de dramă* constituie, prin ea însăși, o energică eliberare de sub prestigiul și exclusivismul tragediei. Teoreticienii săi o impun în termeni agresivi, preavangardiști, Sébastien Mercier, între alții, într-un *Nouvel examen de la tragédie française* : „Timpul revoluției a sosit" [43]. Evident, în sensul lichidării definitive a acestui gen perimat și al înlocuirii sale prin noua dramă, care devine succesiv : „burgheză", „melodramă", „romantică", „istorică", printr-o individualizare tot mai accentuată a formulei sale. Procesul, o dată pus în mișcare, duce în mod logic la pulverizare : „Fiecare dramă a aceluiași poet, dacă are geniu, — observă Foscolo — este mai mult sau mai puțin diferită de toate celelalte" [44].

Termenul final, anticipat de pe acum, devine ideea dramei gen-unic, prin teme, subiecte, eroi, forme tot mai originale, în funcție nu numai de universul tradițional al tragediei, dar și de propriile ipostaze dramatice anterioare. Căci legea intrinsecă a dramei este depășirea continuă a stadiului precedent, demodat, și înlocuirea sa printr-o nouă variantă. Mai întîi se produce eliberarea de mitologie, apoi de tipologia și psihologia aristocrației, apoi de limitarea națională a subiectelor și personajelor. Lărgirea continuă a suprafeței duce în felul acesta la înglobarea umanității întregi : „Dramei i se deschid toate orizonturile". Astfel de definiții pot fi întîlnite, aproape simultan, la V. Hugo [45] și la Hasdeu al nostru, a cărui concepție despre dramă este în același timp „burgheză" și „romantică" [46].

3. Răsturnarea conceptelor este consecința unei *noi ierarhii* care primește succesiv o serie de definiții tipice : drama „modernă" superioară celei „antice" (Dryden) [47] ; drama „romantică" superioară — calitativ și prin evoluție — celei „clasice" (convingere foarte răspîndită : A. W. Schlegel, Leopardi, Stendhal, Hugo etc.) ; „tragedia istorică" — eminamente „li-

beră“ — superioară celei „mitologice și pur ideale“, „fals antice“ (Vigny)[48]. Reierarhizarea ia, în literatura germană a secolului al XVIII-lea, aspectul revoltei literare naționale împotriva influenței clasice franceze (Gottsched, Lessing), iar în cel următor îmbracă tendința descoperirii dramei naționale, patriotice, revoluționare ; a stilului dramatic realist împotriva convenționalismului lui *bon genre, bon style, bon ton* (Beaumarchais)[49] ; a dramei în proză asupra dramei în versuri etc.

Pus în mișcare, procesul continuă cu violență sporită : drama naturalistă se proclamă superioară celei romantice (Zola) ; cea simbolistă, de „idei“, alegorică, celei naturaliste etc. Precipitarea și sacadarea devin în secolul nostru atît de mari și de brutale, încît nu se mai poate vorbi de nici un fel de ierarhizare stabilă : Shaw contestă pe Shakespeare și i se substituie pe față, „drama“ suprarealistă neagă orice tip de dramă anterioară, teatrul „cruzimii“ procedează la fel (dăm doar cîteva repere strict indicative). Ne aflăm și în acest caz într-o situație literară-limită. Vocația eliberării tinde să se transforme, de fapt, în autoanularea dramei de orice speță.

4. *Premisele dizolvării* sînt puse în același liberalizant și anticonvențional secol al XVIII-lea, cînd, împreună cu prejudecățile și tradițiile dramatice, încep să cadă, unul după altul, și multe din vechile clișee teatrale, legate de regie și arta actorului. Fără îndoială, ceea ce se produce în realitate este doar o substituție : convențiile noi înlocuiesc pe cele vechi. Dar, prin demonetizarea tehnicii tragediei clasice, apare în plină lumină un întreg mecanism dramatic-teatral, care începe să fie analizat, demontat și deci „demascat“ în toate artificiile și trucurile sale, nu numai în domeniul înscenării (în această privință spiritul iluzionist și artificios al barocului elaborase o lucrare clasică : *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, 1638, de Sabbatini foarte prețuită de Jouvet), dar și al construcției dramatice propriu-zise.

Tendința se întrevede încă în *Paradoxe sur le comédien* (1773—1778) al lui Diderot și din polemică în polemică antidogmatică se ajunge, în epoca actuală, concomitent cu mișcările de avangardă, la subminarea și negarea ideii însăși de dramă. Ea începe să se parodieze, să-și dea pe față toate „sforile“, să se

transforme într-o adevărată antidramă. Prologul la *Les Mamelles de Tirésias* de Apollinaire este un adevărat manifest („Se încearcă infuzarea unui nou spirit de teatru"), reluat și amplificat de întreaga mișcare antiteatrală modernă voit antispectacol, anti-„exhibiție", anti-„mascaradă" (Jean Genêt) [50]. Sentimentul predominant este suprasaturarea, oroarea de convenție, de „literatură" și „poezie" dramatică, reacție comună antiliteraturii actuale (v. *Antiliteratura*, II), foarte lucid dezvăluită de Eugen Ionescu. Ceea ce vrea el să facă este „o antipiesă, adică o adevărată parodie a piesei, o comedie a comediei", în care „sforile să nu mai fie ascunse, ci făcute cît mai vizibile, în mod deliberat evidente" [51]. În acest mod, ciclul dramatic se încheie, resorbit în el însuși.

DRAMATICUL

Apărut în limba franceză în secolul al XIV-lea, rar folosit pînă în secolul al XVII-lea, pe deplin consolidat abia în cel următor, cînd circulă uneori și sub forma *dramique* (Beaumarchais), *dramaticul* constituie o categorie superioară atît *dramei*, cît și *genului dramatic*, pe care le înglobează, definindu-le esența. „Drama" reprezintă o posibilitate, o modalitate a dramaticului, cea mai însemnată, cea mai caracteristică dintre toate. Dar nu unică, deoarece dramaticul formează una din notele constitutive ale specificului literar, o componentă generală a artei și a genurilor literare. În sens figurat, dramaticul depășește întreaga sferă literară, asociat tuturor „dramelor" vieții și ale istoriei.

I. Convingerea că *orice operă literară include un element dramatic* reprezintă, fără îndoială, una din descoperirile spiritului romantic. Ostil restricțiilor și barierelor literare, adept al unei viziuni literare în același timp sintetice, integraliste și evoluționiste, conform căreia poezia absoarbe în dezvoltarea sa toate elementele epice și lirice anterioare, pentru a culmina (într-o compunere simfonică unică, romantismul trebuia să ajungă la concluzia că „drama este poezia completă"[1]. Formula lui V. Hugo (contextul o dovedește) se referă, evident, la elementul *dramatic* al poeziei, coincidență și totalizare de elemente opuse, întrunite în compuneri care reflectă întreaga „dramă" a vieții. În ce constă, în planul literaturii, „dramatismul" urmează a ne lămuri. Recunoașterea acestei prezențe literare infuze, universale, existența unuia din „aspectele perpetui ale sufletului

uman"[2] constituie prima condiție. Gîndirea pe compartimente a literaturii, asimilarea ideii de „dramatic" specificului „dramei" ca piesă și spectacol teatral, au făcut însă ca „dramaticul" să nu capete decît rareori, în epoca actuală, definiția sa profundă. Chiar și spiritele care o redescoperă, precum T.S. Eliot, oscilează între asimilarea dramaticului ca tip al unor acțiuni și atitudini umane și asimilarea efectivă a poeziei categoriei dramaticului : ceea ce este mai dramatic este și mai poetic, *ergo* orice poezie este dramatică.[3] Estetica literară germană modernă, mai avansată, inclusiv dicționarele sale de specialitate, văd în *dramatic* unul din elementele fundamentale ale literaturii (alături de epic și liric), o formă „naturală" de poezie, consubstanțială — în proporții variabile — tuturor genurilor. Totuși, dificultățile unei bune definiții nu lipsesc :

1. Specializarea începe chiar la nivelul *limbajului* literar. Dar încă la acest stadiu definițiile propuse se resimt de pe urma presiunii situației „teatrale", născîndu-se prejudecata că limbajul dramatic ar aparține prin definiție doar scenei și reprezentației dramatice. După Lessing, poezia dramatică — singură — ar avea calitatea să transforme semnele *arbitrare* ale limbajului în semne *naturale*, fiind efectiv vorbită de personaje, în roluri care fac apel, în același timp, la limbajul fizionomiei și al gesturilor. [3 bis] De esență „teatrală" sînt și definițiile moderne, în funcție de prezența unor figuri de limbaj, a ritmului și mai ales a dialogului.[4] La fel, identificarea situației dramatice originare în chemarea verbală către un partener *(Anruf)*[5], cu care putem avea o convorbire, o confruntare, un conflict deschis. Observăm imediat că determinarea este foarte generală (cînd nu întreținem dialoguri, cînd nu chemăm pe cineva ?), sau că ea se reduce, în spirit crocean, la identificarea literaturii (dramatică sau nu) cu însăși expresia sa lingvistică.

2. Nu bine lămurită apare și asociația *liric-dramatic*, înțeleasă mai totdeauna în sensul adoptării „teatrului poetic", „poeziei scenice" (adevărat loc comun de la simboliști la suprarealiști), cultivării elementelor „poetice" în dramă (simboluri, onirism, limbaj imagistic), capabile de intensitate emoțională. In acest caz, ne întîlnim cu situația fundamentală a oricărei literaturi, nu însă și cu specificul dramatic al momentului liric, formă de autoexprimare în tensiune, cu predominanță — am

spune azi — „dialectică". Alături de exprimarea spontană, genuină, și narativ-discursivă a eului, apare și această situație eminamente lirică și totuși bine diferențiată : a eului care intră în conflict cu alte euri, situate pe poziții de contrast sau antagonice. Schopenhauer a avut o astfel de intuiție[6], pe care o regăsim, în definiții mai mult sau mai puțin limpezi, la toți adepții poeziei ca formă de tensiune și conflict.[7] Soluția problemei trebuie căutată în această direcție.

3. Mult mai limpezi sînt afinitățile dintre *epic* și *dramatic*, demonstrate prin străvechea prezență a narativului în cele mai „primitive" compoziții dramatice[8], a acțiunii și a fragmentelor de „povestire" în orice specie de „drame". Toate definițiile genului dramatic, care pleacă de la existența „acțiunii dramatice", recunosc, implicit, această interferență, de altfel subliniată încă de criticii clasici.[9] Observația se dezvoltă în sensul afirmării unei adevărate solidarizări, poziție tipică teoreticienilor „dramei burgheze", plină de elemente realist-romanești : „Tabloul fidel al acțiunilor omenești ? Trebuie să citim — scrie Beaumarchais — romanele lui Richardson, care sînt adevărate drame, așa cum drama este concluzia și momentul cel mai interesant al oricărui roman." [10] Stendhal nu va fi de altă părere. După opinia sa, romanele lui Walter Scott sînt „tragedie romantică amestecată cu lungi descrieri", după cum tragediile lui Racine n-ar fi decît „dialoguri extrase dintr-un lung poem epic"[11].

Analiza atentă a procedeelor literare, pentru a nu mai vorbi de universul poetic propriu-zis, relevă la rîndul său similitudini din cele mai izbitoare. Studiul lor anunță în mod surprinzător cercetările moderne ale formaliștilor în căutarea „literarității". Goethe pune în lumină nu mai puțin de 5 „motive" identice : *înaintarea, revenirea, întîrzierea, involuția, anticiparea*[12], observații tehnice precise, mult mai lămuritoare decît speculațiile romantice ulterioare pe aceeași temă (combinația de liric și epic: Schelling, Hegel). În schimb, ideile lui Jean Paul Richter despre „romanul dramatic", definit tot ca o specie intermediară între epos și dramă[13], își găsesc confirmarea în practica, tot mai frecventă, a adaptărilor dramatice. Dacă este adevărat, cum afirmă Diderot, „că nu există o dramă bună din care să nu se poată face un excelent roman" [14], reciproca se dovedește la fel de adevărată. Dovadă că, încă din perioada romantică, melo-

dramele exploatează din plin romanele epocii (G. Sand, W. Scott, Ducray-Duminil). Pentru a nu mai aminti de tendința atîtor scriitori de a-și transforma în drame propriile romane și, mai ales, de furia actuală a „dramatizărilor", după Flaubert și Dostoievski, după Filimon și Caragiale, dar și după tot felul de autori de duzină. La drept vorbind, orice text literar poate fi în principiu dramatizat, probabil și eseul. O încercare s-a și făcut, la noi, cu *Poezia lui Eminescu* de I. Negoițescu. Realitățile acestea sînt atît de evidente, încît o tipologie devine posibilă și în cîmpul relației *epic/dramatic* : acțiune dramatică *panoramică* și *scenică* [15], drame ale *acțiunii, figurii* și *spațiului*" [16].

II. Vechea prejudecată că dramaticul n-ar aparține în mod esențial sferei literare, ci numai teatrului, întreține pînă azi o serie de confuzii fundamentale, dintre care cea mai răspîndită și mai tenace este tocmai aceasta : *dramaticul* ar fi *sinonimul teatrului* (spectaculosului, scenicului, regizorialului, histrionicului etc). În realitate, dramaticul reprezintă o categorie suprateatrală, suprascenică, supraregizorială, suprahistrionică. Nu se poate reacționa cu suficientă energie împotriva acestei grave erori estetice, de natură să împiedice sau să vicieze întreaga definiție a ideii de dramatic și, în genere, orice analiză corectă a fenomenului teatral. Hipertrofia și imperialismul ideii de „spectacol" au devenit atît de grave, încît cei mai mulți dintre noi se dovedesc incapabili să disocieze conceptul de *teatru* (scenă, decoruri, regie, joc al actorului) de *textul dramatic* care face posibilă această complicată suprastructură, de natură extraliterară și, în ultimă analiză, extradramatică. Piesa, desigur, interferează dramaticul. Acesta rămîne însă — de la început și pînă la sfîrșit — ireductibil. Dramaticul poate exista și fără piesă sau spectacol teatral. Piesa și spectacolul nu pot însă exista fără prezența strict necesară, ontologică, a dramaticului.

1. Autorii acestei *confiscări* și *minimalizări* sînt, în egală măsură, *actorii* și *esteticienii*, cu rolurile împărțite. Mentalitatea histrionică vede în textul dramatic doar un simplu pretext de exhibiție, un scenariu oarecare. Cu cît mai descusut și mai liber (ca în *commedia dell'arte !*), cu atît mai apreciat, întrucît îngăduie o mai mare improvizație, și deci afirmarea nestînjenită a personalității actorului. Autorul dramatic, cînd nu este el însuși actor și regizor (ca Molière), nu are nici un drept efectiv asupra piesei sale, care devine proprietatea trupei. În

multe cazuri (unele celebre), numele autorului rămîne necunoscut pînă astăzi, într-atît persoana sa era neglijabilă. Terminologia spaniolă a *secolului de aur* exprimă tocmai această situație : *el autor* nu este autorul piesei (= *comedia*), ci regizorul și primul actor al trupei, care, după ce cumpără piesa, face cu ea ce vrea. În zece ani autorul dramatic nici nu mai știe ce s-a întîmplat cu creația „sa", scăpată total de sub control.

Cînd vrea să-și revendice, sau să-și afirme în mod legitim personalitatea independentă, strict literară, conflictul izbucnește. Racine se ceartă cu actorii care-i joacă *Alexandre*, deoarece... tipărește textul prea repede. Trupa se simte frustrată în drepturile sale, ba chiar „furată". În secolul al XVIII-lea, în Anglia, nu se scrie nici o istorie a teatrului. În schimb, apar destule istorii ale actorilor [16 bis]. Dovadă că *acesta* este personajul principal, elementul de bază al lui *res theatralis histrionica*. Shakespeare însuși nu face mare caz de tipărirea pieselor sale. Primul volum colectaneu apare abia după moarte, prin îngrijirea a doi prieteni și camarazi de scenă (1623). Mentalitatea sa nu era a unui autor dramatic „profesionist."

2. *Teoreticienii*, la rîndul lor, preocupați să izoleze și să definească esența dramei, pleacă de la aspectul cel mai exterior, cel mai imediat perceptibil, în speță reprezentația teatrală. În timp ce epicul folosește discursul indirect, punînd cuvintele în locul lucrurilor, drama face apel la discursul direct, la obiectele „originale", la personaje actoricești reale. De la Renaștere înainte (Castelvetro și alții[17]), nu alta va fi schema întregii demonstrații. Se vor numi deci drame toate „piesele scrise pentru teatru", „poemele al căror subiect este pus într-o acțiune" scenică[18], nu povestită, ci reprezentată. Concepția se înrădăcinează atît de mult, încît și spirite fine ca Goethe afirmă că întreaga poezie tinde spre dramă, avînd în vedere aceeași „reprezentare sub forma prezenței reale și complete"[19]. Deci eterna confuzie, întreținută și de ambiguitatea conceptului de „reprezentare" : imagine literară care sugerează, cu priză asupra imaginației / imagine teatrală imediat perceptibilă. Ambele „reprezintă", dar prin metode diametral opuse.

Din care cauză, scena și arta actorului trec drept complementele necesare, indispensabile, ale poeziei teatrale, subordonată total teatrului. Romantismul german profesează cu consecvență

astfel de idei (Schleiermacher, A.W. Schlegel[20]), îmbrăţişate şi de Hegel. Prin latura sa obiectivă, poezia dramatică „pretinde [...] desfăşurarea scenică completă". De unde concluzia : „Propriu-zis *dramatică* este exprimarea verbală a indivizilor în lupta pentru interesele lor şi în conflictul dintre caracterele şi pasiunile lor" [21]. Deci dramaticul s-ar reduce la o *formă* de expresie, cînd în realitate, după cum vom vedea, el aparţine în mod esenţial *fondului* (pentru a menţine terminologia hegeliană). Adepţii moderni, foarte numeroşi, ai „teatralităţii", recrutaţi din rîndul „oamenilor de teatru" (regizori cu veleităţi teoretice, dramaturgi de succes, actori-vedetă, profesorii la facultăţile de „teatrologie" etc.) nici nu concep că dramaticul ar putea exista şi în afara efectelor de scenă, „loviturilor de teatru", spectacolului destinat unui public chemat să aplaude. Preocuparea centrală, obsesivă, este comunicarea directă şi de efect a emoţiei, transmiterea imediată a senzaţiei vieţii, nu „expusă şi explicată", ci „arătată", „frapantă". Din această constatare, Ibrăileanu trage concluzia — să-i spunem pe nume : exagerată — că „genul dramatic este creator prin excelenţă"[22]. Astfel de teorii circulă în perioada actuală pînă la saturaţie[23].

III. Ceea ce se impune în mod esenţial este *eliberarea dramaticului* de sub exclusivismul şi intoleranţa *teatrului* şi a *teatralului*, prin recunoaşterea deplină a demnităţii sale autonome, categoriale. În acest scop, sustragerea sa de sub apăsarea a două specii de paraziţi antidramatici — cabotinismul şi teatrul vieţii — reprezintă o operaţie prealabilă, strict necesară. Foarte adesea, mai ales din cauza actorilor, teatrul devine o artă falsă, artificială, convenţională, profund neautentică. Între textul dramatic şi spectatori se interpune un zid de aparenţe şi grimase, de măşti şi imposturi, nu o dată insuportabil. Este cauza principală a mai tuturor „căderilor". Dar, în egală măsură, dramaticul real este anihilat şi prin excesul contrar, al mutării teatrului în viaţă, cînd „jucăm teatru", adoptăm poze, simulăm, ne contrafacem, transformaţi în meschini şi penibili histrioni ai existenţei. Celebra temă literară „lumea ca teatru"[24] evocă, în parte, tocmai această situaţie universală. Numai că teatralitatea astfel concepută are un caracter învederat preestetic, elementar, chiar subteatral. Dincolo însă de opoziţia necesară la aceste excrescenţe violent şi abuziv teatrale, dramaticul îşi proclamă independenţa faţă de teatralitatea însăşi.

Încă Aristotel făcea această distincție esențială : între judecarea tragediei „în sine" și „prin prisma reprezentărilor în teatru" *(Poetica* V, 1449 a). Două perspective bine autonomizate, regăsite adesea la autorii dramatici cu mentalitate predominant literară : Schiller declară, în prefața la *Hoții*, că este indiferent la legile compoziției teatrale și la avantajele scenei. Goethe observă la rîndul său, în legătură cu Shakespeare, că poetul a fost superior dramaturgului. Hegel însuși își dă seama că arta teatrală este „relativ neatîrnătoare de poezie" [25] și deci de faptul — esențial — că reprezentația constituie o condiție exterioară, aproape accidentală, a textului teatral, care rămîne dramatic indiferent dacă este sau nu adus pe scenă. Că scena impune o serie de restricții și exigențe (secționarea și, mai ales, sintetizarea acțiunii[26], limitarea temelor, personajelor și obiectelor reprezentabile etc.), nu se poate nega. Dar înscenarea rămîne mai mult sau mai puțin un „accident", o situație de fapt, un fenomen social și statistic, cît timp nimeni nu poate nega existența și viabilitatea paralelă a teatrului scris, în vederea doar a lecturii, a teatrului literar și chiar a teatrului interior, toate intens dramatice, în ciuda eliberării lor de sub tirania spectacolului și adesea tocmai din această cauză. Orice ar pretinde „oamenii de teatru", marele scriitor dramatic a avut aproape totdeauna și conștiința existenței creatoare independente, a valorii autonome a textului său literar, anterioară oricărui „experiment teatral" posibil.

Cît timp „piesa trebuie să fie frumoasă și să placă, fără ajutorul actorilor și în afara reprezentației" (Corneille)[27] ; există „lucrări pe care le citești și pe care ți le închipui cu plăcere, dar dacă le aduci pe scenă arată cu totul altfel și ceea ce ne încîntase la citit poate să nu ne mai facă nici o impresie pe scenă" (Goethe)[28] ; s-a scris o întreagă literatură de tip „spectacol într-un fotoliu" (realizată : Mérimée și Musset, sau doar proiectată : Mallarmé), îmbrățișată sau admisă pe picior de egalitate de celebri autori dramatici ca : Gogol, Ibsen, Yeats, O'Neil (care a declarat că nici nu mai merge la teatru !), la care se adaogă lecturile dramatizate și un întreg teatru radiofonic, este greu să se susțină că reprezentația teatrală constituie elementul fundamental al dramaticului, condiția sa *sine qua non*. Disociat de teatral, dramaticul aparține în mod primordial textului literar, „partea esențială a dramei", o spune și o autoritate de talia lui

Gaston Baty.[29] Drama nu se confundă cu teatrul. Dar acest adevăr nu poate fi asimilat înaintea risipirii altor confuzii și prejudecăți curente.

1. Existența afinităților epico-dramatice nu îngăduie, în nici un caz, asimilarea celor două situații literare fundamentale, eroare alimentată de vechea și *abuziva sinonimie a ideii de acțiune*. Este foarte adevărat că atît romanul cît și piesa de teatru evocă acțiuni denumite după împrejurări, în ambele cazuri, „intrigă", „subiect", „fabulă", rezumate de un „argument", „sumar" sau „sinopsis". De asemenea, nu se poate ignora nici faptul că există opere epice cu puternice latențe dramatice (un foarte bun exemplu românesc este oferit de Caragiale, unul francez, de Balzac), de unde posibilitatea scenarizării lor, a adaptării pentru teatru. Orice succesiune de acțiuni poate fi narată sau reprezentată.

Dramaticul implică totuși un alt tip de acțiune, bine diferențiată, de cea specific epică (v. *Epicul*, V). Disocierea este exprimată în termeni limpezi de însăși oscilarea și confruntarea tradițională, „clasică", am spune, a noțiunilor *narațiune (récit) / acțiune (scenică)*: narațiunea nu intervine în teatru decît în cazurile în care „lucrurile nu pot fi transformate în acțiune" [30] scenică. Dar, în același timp, „narațiunile reprezintă ele însele acțiuni după natura subiectului" [31]. Ceea ce nu înseamnă că o piesă poate fi făcută numai din narațiuni, căci ea s-ar transforma, în acest caz, în lungi discursuri și expozeuri verbale, debitate de actori în fața unui public. Am asculta doar romane povestite pe scenă. Or, tocmai acest accident trebuie prevenit, „evitînd — cum recomandă și Sébastien Mercier — tot ceea ce amintește romanul" [32]. Deși multe piese sînt lăudate pentru calitatea „acțiunii" lor, este evident că „plăcerea epică" nu se confundă cu „plăcerea dramatică" [33]. La rîndul său, verosimilul romanesc are alte „legi" decît cel scenic (unitar, convergent, limitat ca durată etc.).

Cu toate acestea, dramaticul acțiunii nu poate fi definit în mod esențial în funcție de condițiile și exigențele teatrului. Două argumente ni se par hotărîtoare :

a) Existența a numeroase piese perfect reprezentabile, lipsite totuși de orice tensiune dramatică. Multe compuneri au acțiunea dezlînată, haotică, imprevizibilă, fără „plan" precis, fără obiective determinate. S-a observat că acesta este,

în special, cazul teatrului Renașterii și al pastoralelor dramatice, lipsite de tensiuni și conflicte.[34] Substanța lor este făcută din narațiuni și dialoguri. Teatrul modern „alegoric", „parabolic", se află în aceeași situație. Vedem piese în care nu se întîmplă de fapt nimic : doar lungi monologuri, întretăiate și subliniate de gesturi simbolice. În *En attendant Godot*, *Iona* și multe altele, nu acțiunea, practic nulă, sugerează efectul dramatic.

b) Nu este deloc adevărat că acțiunea dramatică trebuie să fie neapărat vizibilă, reprezentată și mai ales complicată în sens epic. Dimpotrivă, excesul de intrigă, peripeții, *trape* și *qui-pro-quo*-uri este semn de mediocritate și facilitate. Observația — veche[35] — a fost accentuată la noi, cu îndreptățire, de Camil Petrescu.[36] Dacă situația dramatică ar fi condiționată doar de „aventuri", atunci din cîmpul dramaticului ar fi eliminate confruntarea de idei, tensiunile și antagonismele morale, conflictele și dramele interioare. În felul acesta, dramaticul și-ar vedea suprimată însăși posibilitatea existenței și intensificării sale în adîncime.

2. Și mai greșită este definirea spiritului dramatic în funcție de *existența personajelor*, care sînt doar agenții sau exponenții dramaticului, nu și condiția riguroasă a existenței sale. Eroi există peste tot în literatură, fără a fi obligator implicați în situații dramatice. Dar această concepție, de provenință clasică, derivată din teoria aristotelică a „imitației oamenilor în acțiune" (*Poetica*, II, 1448 a), trecută prin Renaștere și Clasicism, continuă și azi prin teoria că „dramele veritabile sînt doar acelea în care acțiunea este nedespărțită și inseparabilă de caractere"[37]. Ne aflăm, prin urmare, încă în fața unei definiții restrictive, impusă de condiția teatrală a dramei, unde — într-adevăr — autorul „vorbește prin buzele altora". Așa cum se va repeta mereu, de la Minturno[38] pînă la Dimitrie Eustatievici al nostru, care știa și el de „alte fețe grăitoare"[39], confirmați de multe spirite ilustre, între alții Goethe (*persönlich handelnde*).[40]

De fapt, această concepție a „personajului" esențial și indispensabil este de origine histrionică, nu estetică. Aristotel însuși recunoaște că „tragedie fără acțiune nici n-ar putea fi ; fără caractere, însă, s-a mai văzut", căci „tragedia nu-i imitarea unor oameni, ci a unei fapte și a vieții" (*Poetica*, VI, 1450 a).

O lungă perioadă de predominare a artei actorului consolidează, totuși, opinia contrară, subminată abia în secolul al XVIII-lea, cînd accentul se deplasează spre semnificația socială și morală a personajului, al cărui rol autarhic încetează. Diderot notează și această răsturnare : „Pînă acum, în piese, caracterul a fost obiectul principal, și starea sa socială doar accesoriul ; astăzi, starea socială trebuie să devină obiectul principal și caracterul numai accesoriul“ [41].

Paralel cu micșorarea rolului pe care-l joacă, se constată și lărgirea progresivă a conceptului, consecință a diminuării contribuției scenice a caracterelor : apar personaje misterioase, invizibile (ca în teatrul lui Maeterlinck), altele care se definesc doar prin alte personaje. În sfîrșit, pseudo-personaje dezumanizate, convenționale, pur simbolice, în prelungirea vechilor „măști“ și „marionete“ [42], în genul lui *Ubu roi*. Spre schematic și ireal tinde și arta mimului, a pantomimei [43], jocul siluetelor. În toate aceste împrejurări, dramatismul se depersonalizează. Dacă în prima fază a istoriei personajului acțiunea dramatică ia naștere în cadrul relațiilor dintre caractere, cu tendința interiorizării sale în conștiința lor, în ultima ipostază dramatismul devine o confruntare abstractă de situații doar sugerate.

3. Întrucît dramaticul nu este condiționat în mod esențial de existența personajelor, el nu poate depinde nici de *dialogul* lor, deși un vechi articol de dogmă proclamă și acest pseudo-adevăr. Și cu toate acestea, nu este greu de observat că dialogul, cu funcții aproximativ identice, intervine în orice gen și tip de operă literară. Există dialoguri în poezia lirică — reale sau convenționale (precum la Musset : *La nuit de Mai*), ba chiar și „specii“ întregi, îndeosebi medievale (*romance, pastourelle, débat, contraste*), întemeiate numai pe dialoguri și opoziții de sentimente și opinii. Suprarealismul modern pretinde și el să „restabilească dialogul în adevărul său absolut“, care ar fi... solilocul, monologul. [44] Romanul, fie el clasic sau „nou“, cultivă și mai intens dialogul, conversația și ceea ce s-a numit „subconversație“. De fapt, orice text dialogat se proiectează scenic. Fără a omite nici situația contrară, a spectacolelor teatrale, care nu implică nici un fel de dialog (pantomimele, marionetele, umbrele), și mai ales a pieselor-monolog, uneori mai intens dramatice decît numeroase piese exce-

lent dialogate (Wilde, uneori și Shaw), lipsite totuși de o reală substanță dramatică. Dialogul este, fără îndoială, una din ocaziile dramaticului. Nu însă și cauza sa.

IV. Eliberat de sub tirania „teatrală", dramaticul își dezvăluie adevărata sa identitate, care este *conflictul*. Bineînțeles, și de data aceasta doctrina tradițională descoperă existența conflictului doar în „dramă", respectiv în totalitatea „speciilor" genului dramatic. În realitate, sfera conflictului include nu numai dimensiunile strîmte ale scenei, dar și ale întregii literaturi și chiar conținutul tuturor artelor (există picturi și lucrări muzicale profund dramatice), pentru a se reintegra vieții însăși, care-l produce pe mari spații și la intensități atît de enorme, încît depășește dramatismul oricărei literaturi.

Pentru a ne restrînge doar la domeniul ideilor literare, vom spune că dramatismul caracterizează orice aspect antagonic, orice confruntare de eroi, situații, idei, creatoare de conflicte ; pe scurt, orice specializare structural-dialectică a literaturii, fie ea lirică, epică sau dramatic-teatrală. Există fără îndoială, numeroase poezii, proze, piese, care nu sînt dramatice. Dar acestea rămîn în afara categoriei noastre. Cînd se combate teoria conflictului, se citează mai ales cazul pieselor fără conflict. Realitatea lor este incontestabilă. Doar că aceste spectacole lipsite de dramatism nu sînt „drame". Sînt pur și simplu reprezentații teatrale, piese fără identitate dramatică. *Orașul nostru* de Thornton Wilder, de pildă.

1. *Schema oricărui conflict dramatic* presupune un număr de elemente constitutive, dintre care cel mai important este prezența a două sau mai multe *forțe opuse*, într-o *relație ostilă*, în cadrul unui sistem de *acțiuni* și *reacțiuni*. Dramatismul implică în mod necesar confruntarea polemică, „lupta". Unde nu există adversitate, latentă sau declarată, nu există nici dramatism.

2. Între aceste forțe opuse, situație derivată din jocul său dialectic, se interpune un *obstacol*, o *barieră*, o *rezistență* oarecare : o voință mai puternică, una sau mai multe rațiuni sau motivări superioare, o cauzalitate greu de înfrînt etc. Neconcordanța, dizarmonia, dificultatea, obstrucția în calea unor acte sînt totdeauna dramatice.

3. Rezultatul este *ciocnirea*, *șocul*, urmat de o fază de *criză*, sau de *dezechilibru*.[45] Dramatismul decurge din con-

fruntări, ruperi de nivel, răsturnări de situații, treceri de la o stare la alta, fluxuri și refluxuri, alternanțe de fericire și nefericire, victorie și înfrîngere, succes și eșec etc. [46]

4. Efectul produs este *tensiunea* interioară sau declarată (așteptare, încordare, confruntare), orientată în mod obligator spre o soluție. Situația dramatică presupune, chiar în momentele cele mai acute, posibilitatea rezolvării, întrezărirea unei ieșiri din impas. Cînd aceasta nu există, dramaticul devine *tragic*. Deosebirea între cele două categorii stă tocmai în deschiderea sau închiderea conflictului. Dramaticul — voluntarist, energetic, combativ și de aceea profund uman — acordă totdeauna eroului o șansă, o posibilitate de salvare. Speranța nu-i este refuzată, libertatea nesuprimată în esență. Tragicul — fatal, inexorabil, imperativ — condamnă, dimpotrivă, fără apel eroul, supus necesității oarbe, haosului, absurdului, irațională-ții totale. Dramaticul stimulează, tragicul deprimă. În ultimă analiză, unul este incitant și eroic ; altul iremediabil, catastrofal și steril (v. *Tragicul*, vol. III).

V. Procedeul esențial al *tehnicii* dramatice decurge din tipica distanțare și obiectivare a artei literare, adaptată specificului genului dramatic. Nu numai că emoția dramatică nu întreține nici o „iluzie teatrală", conform vechii teorii („arta dramatică ne înșeală cu bună știință") [47], mereu reluată, dar, dimpotrivă, ea vine s-o rupă, s-o anuleze, să împiedice transpunerea efectivă a cititorului sau spectatorului în situația scenică. Cînd această identificare, într-adevăr, se produce și noi „credem" în realitatea personajelor, iubim pe cei „buni" și detestăm pe cei „răi", participînd direct la confruntarea lor (cazuri frecvente, soldate chiar cu... maltratarea actorilor), intervine emoția pur psihologică, practică, nu cea dramatică. Nimic mai antiestetic decît simpatia directă pentru obiectul contemplației estetice, în speță spectacolul dramatic, a cărui receptare specifică impune tocmai conștiința limpede că ne aflăm în fața unui spectacol și deci îndepărtarea oricărei idei de mistificare sau iluzie. Nu numai că emoția teatrală nu presupune o „suspendare voluntară a neîncrederii" (în spectacol) cum susține Charles Lamb. Dar dacă se poate vorbi de o „suspendare voluntară", aceasta este tocmai a „încrederii", a acceptării ficțiunii ca realitate. De fapt, nu intervine un act de voință, ci doar unul de educație estetică. Adevăratul spectator

ştie că se află într-un teatru. De unde o serie de consecinţe esenţiale.

1. Fundamentală este *acceptarea lucidă a convenţiei*, adoptarea atitudinii antiiluzioniste, păstrarea permanentă a distanţei dintre scenă şi reprezentare în conştiinţă. Fără momente de impasibilitate şi calm contemplativ, de reflexie liberă pe marginea spectacolului, de detaşare analitică, efectul specific dramatic devine o imposibilitate. După Schiller, chiar acesta ar fi fost rolul corului în tragedia antică : să separe, prin intervenţiile sale periodice, reflexia de acţiune şi astfel să confere acesteia din urmă, prin chiar actul separaţiei reflexive, intensitatea poeziei [48]. Deşi, în esenţă, orice tip de emoţie estetică presupune detaşarea, „nonparticiparea". În cazul literaturii dramatice reprezentate pe scenă se cere din partea contemplatorului un efort special, suplimentar, de luciditate, destul de greu de obţinut din partea spectatorului obişnuit. Dar că întregul efect dramatic este anunţat şi pregătit prin semne precise, caracteristice, începînd cu afişul de la poartă şi terminînd cu ultima lăsare a cortinei, faptul rămîne în afara oricărei îndoieli. Faţă de spectacol luăm o atitudine „ironică" sau „critică", fapt semnalat, de altfel, nu o dată, încă de unii esteticieni romantici, adepţi ai „ironiei" (Solger, Coleridge) [49]. Observaţia, firesţe, nu scapă nici criticii actuale. [50]

O serie de autori dramatici moderni, cînd îşi dau pe faţă procedeele, îşi dezvăluie artificiile, demonstrează ca Pirandello cum drama „se face" chiar sub ochii spectatorilor (ca în *Şase personaje în căutarea unui autor*), sau cultivă ceea ce Brecht numeşte *Verfremdungseffekt*, confirmă aceeaşi atitudine aparent paradoxală. Mai ales principiul „distanţării", aplicat prin diferite procedee insolite, capabile să rupă iluzia scenică (edificarea şi interpelarea spectatorilor, introducerea de inscripţii şi panouri explicative etc.), vine să justifice eficienţa şi valabilitatea recului necesar oricărei reprezentaţii teatrale. Cu atît mai mult în cazul cînd se urmăreşte stimularea atitudinii critice a spectatorilor. [51] Chiar dacă punctul de plecare nu este totdeauna estetic, ci ideologic, critic, propagandistic, se face o dată mai mult dovada că stimularea autonomiei spirituale a spectatorului este într-adevăr posibilă, că ea face parte nu numai din mecanismul tehnicii dramatice, dar şi teatrale.

2. Creaţia dramatică este produsul unei obiectivări şi *autoreflectări specifice,* care lasă mult în urmă transpunerea obligatorie în personaje (cum afirmă teoria clasică). În locul său apare distanţarea progresivă a eului de propriile sale conflicte, apoi de conflictele altor euri, raportate şi asimilate, în ultimă analiză, capacităţii de transpunere a eului creator în întreaga sferă a conflictelor umane. Acesta devine, o dată mai mult, actor şi spectator. Doar că produsul contemplării sale ia calea reflectării conflictului văzut cu „un alt ochi“ [52], adică al creaţiei.

În cazul spectatorului, aceeaşi situaţie. „Drama“ există în stare potenţială sau declarată în fiecare dintre noi. Ca s-o asimilez, trebuie s-o traduc în termenii mei, să mă observ ca participant ipotetic, să mi-o asum. Însă tocmai această raportare implică analiza, comparaţia, deci din nou autoreflexia. Realitatea este că numai în acest mod, punînd permanent distanţă între ceea ce este imaginar şi propria noastră autoscopie, atingem stadiul conştiinţei dramatice autentice. Deci nu „mila“, „groaza“ şi celelalte sentimente sînt sau devin „dramatice“, ci exclusiv atitudinea distanţată, reflexivă, faţă de ele. Dramaticul teatral este, de fapt, singura artă care, prin transmiterea distanţei specifice artei şi creaţiei în spectator, îl obligă să ia aceeaşi distanţă faţă de piesă, pe care a avut-o şi autorul faţă de ea.

3. Procedeul care instituie şi amplifică întreg efectul dramatic relevă o structură estetică şi mai limpede. Condiţia esenţială a acţiunii fiind *surpriza,* succesiunea imprevizibilă de evenimente, dramaticul preia şi dezvoltă, în forme proprii, tocmai acest substrat, care impune piesei să fie „interesantă“, „atractivă“, „originală“, calităţi clasice înscrise toate în sfera producerii „curiozităţii“ [53]. Cu toate aerele sale avangardiste, „teatrul cruzimii“ al lui Artaud nu trece la acest capitol („apariţii, surprize, lovituri de teatru de orice fel“) [54] de programul unui Fontenelle, de pildă, după care „unul din marile secrete de a aţîţa curiozitatea este de a face deznodămîntul nesigur“ [55]. Ne aflăm, de fapt, în faţa celui mai mare loc comun din întreaga istorie a ideii de dramatic, care presupune o înlănţuire cauzală (după schema nu mai puţin tradiţională: expoziţie, nod, deznodămînt), nu însă şi o succesiune previzibilă de evenimente. Căci dacă soluţia ar fi dată de la început,

ar dispărea (ca și în cazul narațiunii epice) nu numai emoția, dar însăși posibilitatea de a face o piesă. Tot ce i se cere este să aibă o desfășurare în tensiune, să sugereze rezolvarea unui conflict, să introducă între cele două versante ale acțiunii (nodul/deznodămîntul) ceea ce s-a numit, o dată mai mult, *suspense*-ul, efectul *retardării* (așteptarea frustrată), atît de limpede formulat, și încă *expressis verbis*, de Goethe *(Retardierende)* [56].

Ne mișcăm mereu printre idei cunoscute — de altfel, de la o anume fază înainte (cum am mai avut prilejul să constatăm) nu mai există „originalitate" în domeniul ideilor literare (v. *Critica ideilor literare*, VIII, 2) — și, fără a face cercetări speciale în legătură cu această formulă pretins „modernă", lectura directă o descoperă cel puțin la trei autori clasici, adepți ai „suspendării" interesului dramatic : Corneille, Beaumarchais și Schopenhauer, la ultimul și sub formă de „expectație" *(exspatiatur)* [57]. Motivarea este, firește, de ordin psihologic : dispariția necunoscutului, enigmaticului, „misterului" este prin definiție antidramatică.

Dramaticul înseamnă suspendarea cunoașterii. Dar, în același timp, pentru a-i da și o soluție „modernă", el poate fi privit și ca efectul unei polivalențe semantice, al unei confuzii de semnificații. Orice conflict în desfășurare are mai multe „explicații" posibile, iar după rezolvare și mai multe interpretări plauzibile. Ne aflăm deci în fața unui caz calificat de *simbolie*. Decepție ! Goethe a observat înaintea noastră că o piesă ca să aibă calități dramatice „trebuie să fie simbolică". [58]

O nouă definiție se poate propune, în această ordine de idei, doar străvechiului *katharsis* : participarea la conflictul dramatic ar satisface latențele dialectice ale sufletului, nevoia sa organică de antagonism și opoziție, poate chiar de agresivitate directă. Cauza profundă ar putea să fie ascunsă în fondul obscur, instinctual și refulat al ființei noastre.

VI. *Tipologia conflictului dramatic* (care nu se confundă cu a dramei, nici cu a genului dramatic) decurge din gradația și localizarea sa : de la exterior spre interior, de la concret spre abstract. Orice conflict posibil, încadrabil în unul din aceste tipuri, practic infinite, constituie ceea ce s-a numit o „situație dramatică" : după unii (începînd cu Carlo Gozzi) în

număr de 36, după alții (Etienne Souriau)... 201141, „exactement" ![59] Tipologia esențială rămîne însă aceasta : a conflictelor *exterioare* și *interioare*, intensificate în ordinea interiorizării și abstractizării crescînde. Conflictele dramatice pot evolua, trecînd succesiv prin toate aceste faze, în sensul adîncirii progresive, sau, dimpotrivă, staționa la faza în care au apărut, limitate la formula unui tip sau altul.

Intră în categoria conflictelor exterioare : totalitatea „dramelor" vieții sociale, luptelor de clasă [60], relațiilor ostile dintre om și natură, indivizi, entități, forme de organizare politico-socială, ciocnirea voințelor și energiilor manifest antagonice, a contradicțiilor dintre scopuri și mijloace etc. În genere, orice conflict tradus în acte exterioare, generînd acțiuni, evenimente, „istorii".

Anterioare și superior calitative sînt conflictele eului cu sine însuși, cu voința sa (sentiment / rațiune ; conștient / inconștient ; datorie / vinovăție ; ideal / realitate ; pragmatism / gratuitate ; libertate / necesitate ; credință / scepticism ; laic / spiritual ; idei noi / idei vechi ; viață / moarte și multe alte dublete de acestea), sau care decurg din răsfrîngerea în conștiință a confruntărilor exterioare, publice, ale individului (ambiții, interese, prejudecăți, adversități) inclusiv cu forțe naturale, sociale, fatalități de orice speță etc.

Deși acest tip de conflicte interioare, fundamental umane, este etern și universal, o frecvență literară sporită se constată abia prin contribuția spiritului și sensibilității baroce (v. *Barocul*, III, 1). Viziunea unui baroc eminamente „dramatic", acționat de conflicte și opoziții, de antinomii și dualități, dezvăluie afinități profunde tocmai cu această tipologie a contrarietăților interioare, despre care chiar se afirmă ca a fi „cea mai mare inovație a artei baroce" [61]. Barocul „descoperă" drama. El transformă în program, metodă și clișeu literar, ceea ce anterior exista doar în stare fragmentară și discontinuă. În aceeași direcție se dezvoltă și teoria „dramei burgheze" : „După modelul tragediei, ea va așeza în sufletul omenesc resortul evenimentelor, mobilul acțiunii" [62].

Definiția traduce, de fapt, logica internă, imanentă a conflictului dramatic, care este abstractizarea, purificarea, universalizarea. Tendința actuală a literaturii dramatice dovedește, de altfel, tocmai această orientare spre „drama de idei" (for-

mula apare încă la Alfred de Vigny, în perioada romantică) [63], a „spiritului" și puterilor spirituale, care se înfruntă dialectic în sens hegelian, a conflictelor de concepții (individualistă / colectivistă; justițiară / pragmatică; libertară / rigoristă etc.), precum în teatrul lui Ibsen. De aceeași factură este și „cauzalitatea dramatică absolută, imanentă conștiinței, în care acțiunea este condiționată de acte de cunoaștere", „cîtă conștiință pură [...] atîta dramă", cultivată de Camil Petrescu [64]. Frecvența actuală a conflictelor metafizice și existențiale, traduse în situații simbolice, și mai ales apariția „dramei pure", în genul lui Eugen Ionescu, ilustrează din plin aceeași evoluție: „Antagonisme față în față, opoziții dinamice, ciocniri nemotivate de voințe contrare", „autosfîșiere și sfîșiere continuă", prin intensificarea tensiunii dramatice, „fără ajutorul vreunei intrigi sau obiect particular" [65]. Depersonalizat, schematizat, simbolizat, acest conflict pur năzuiește să reflecte esența însăși a contradicțiilor universale. Deci timpul său specific nu este nici trecutul, nici viitorul, ci prezentul etern, intemporal, abstractizat. Prezența sa reală este sustrasă determinărilor timpului și spațiului.

VII. Din toate aceste cauze, în ciuda atîtor teorii actuale din sfera antiliteraturii (v. *Antiliteratura)* nu se poate vorbi, în nici un caz, de criza dramei și a dramaticului, ci numai de *criza teatrului,* ceea ce este cu totul altceva. Teatrul cunoaște perioade de criză ori de cîte ori sînt aduse în discuție, criticate, negate etc. convențiile și tehnicile sale tradiționale, sau cînd pur și simplu teatralitatea ajunge să sufoce, să exaspereze, prin artificialitățile și cabotinismele sale. Teatrul romantic, naturalist, „liber", al „cruzimii", antiteatrul actual reprezintă astfel de momente de revoltă legitimă. Dar această contestare n-are nimic de a face și nu poate suprima în nici un fel esența, permanența și universalitatea dramaticului. O voință integral liberă ar anula posibilitatea dramaticului; o existență uniformă — tragicomicul, burlescul, pateticul, toate contrastele și incongruitățile posibile. Visul rămîne însă utopic. La fel, ipoteza dispariției conflictelor, diviziunilor, antagonismelor, crizelor de orice speță. Ele sînt eterne, fiindcă țin de legea vieții, a universului.

Sistematizarea progresivă a notelor conceptului de epic (situație întru totul asemănătoare cu a *comicului, dramaticului, liricului* sau *tragicului*) duce la elaborarea, pe etape, a *teoriei genului epic*, proces istoric, deci deschis, condus în linii generale de aceeași tensiune interioară. Cît privește obstacolele și dificultățile, ele sînt imanente, ca peste tot în această sferă, substanței genului însuși.

I. Esența poeziei este epică, lirică sau dramatică ? Pe parcursul analizelor anterioare, inclusiv prin definiția genurilor literare (v. *Genurile literare*, VI, 1, 2), s-a demonstrat ideea că poezia, arta literară în sens larg, nu poate fi — prin definiție — decît plurală, solidară, *poligen*. Ea este în același timp epică, lirică, dramatică, întrucît toate aceste situații sînt incluse obiectiv, în proporții infinit variabile, în orice poezie, în orice operă literară. Dacă totuși s-a ajuns la asimilarea definiției poeziei cu un gen sau altul, în speță epic, explicația este de ordin istoric-dialectic : preconceptul poeziei apare confirmat, o dată mai mult, de realitatea istorico-estetică a genului epic, în timp ce existența epicului, într-una sau alta din formele sale istorice, sugerează și conturează din unghiul său particular conceptul general de poezie.

Acest fenomen, tipic istoriei ideilor literare și estetice, se verifică foarte bine, în cazul genului epic, prin definițiile și teoriile de esență romantică ale lui Fr. Schlegel : orice operă literară fiind „unică", originală, o revelație „nouă" a naturii, numai epica poate realiza această condiție. Deoarece prima

poezie este grandioasă, imagine a întregii lumi, doar epicul se naşte astfel (*Gespräche über die Poesie*, 1799—1800). În timp ce drama oferă variaţiuni pe aceeaşi temă, epica şi romanul creează opere individuale, originale. Deci epopeea ar fi rădăcina oricărei poezii (recenzie la *Goethes Werke*, 1806).

În astfel de concluzii, reluate mereu, speculaţia şi observaţia directă sau istorică se întretaie. Polimorf, omniprezent, transistoric, internaţional, epicul constituie o prezenţă estetică eternă şi universală. [1] Întreaga genealogie a ideii de gen epic nu face decît să confirme, pas cu pas, realitatea literară imanentă, permanentă, a spiritului epic.

II. Conceptul epicului *gen originar* este pregătit şi altfel. Dacă se admite fără dificultate, în sens goethean, că epicul constituie una din cele trei *Naturformen der Dichtung* [2], problema care se ridică imediat este aceea a priorităţii : care formă naturală a apărut mai întîi, care este cu adevărat originară ? A ajunge la certitudini maxime în astfel de situaţii obscure, protoistorice, firește, este cu neputinţă. Dar se pot emite ipoteze documentate, cu un coeficient apreciabil de probabilitate. Nici o anchetă filologică nu va putea stabili documentar cine „a apărut" mai întîi : liricul, dramaticul sau epicul ? Toate au apărut simultan, odată cu poezia. Însă constituirea formelor literare organizate ascultă de logica spiritului primitiv, esenţial mitologic, dominat de prezenţe şi „istorii" sacre (mituri, genealogii supranaturale, scenarii de iniţiere, imnuri de glorificare divină etc.). [3] Teoria antică a imitaţiei recunoaşte de asemenea, în „isprăvile alese şi faptele celor aleşi", primul său obiect (Aristotel, *Poetica*, IV, 1448 b). Originea eroic-narativă a ditirambului pare indiscutabilă. În tragedie, corul povesteşte chiar de la început subiectul. Lirismul elin, pindaric, apare şi se perfecţionează *după* apariţia epopeii. Argumente care pledează pentru anterioritatea cronologică a genului epic, tradusă în formula prestigioasă a începutului : Homer, „primul poet".

Tradiţia epicului—gen originar se formează în atmosfera romantică a descoperirii poeziei „primitive", mitice, eroice, epopeice, „osianeşti", în perspectiva căreia Homer devine prototipul „bardului" autentic, germenul şi fondatorul genului epic, precum la Herder şi alţii. [4] Tinereţea şi ingenuitatea acestei poezii fiind poezia însăşi, întreaga revalorificare a mitu-

rilor, legendelor și folclorului, duce la aceeași concluzie, introdusă de Jakob Grimm în triada : epicul (poezia colectivă, obiectivă), primul gen literar, urmat de liric (subiectiv, individual) și dramatic (sinteza celor două) [5]. Se observă imediat că aceeași schemă trece la Hegel, pentru care, la fel, epicul este genul esențial, incipient, nuclear. [6] Istoria dezvoltării poeziei epice prefigurează, de fapt, sensul apariției poeziei înseși : de la mit spre istoria desacralizată, de la arhetip spre schema epică. Nietzsche a avut aceeași intuiție [7], confirmată tot mai mult de cercetările moderne, verificată în orice caz în întreg domeniul indo-european. [8] Mitologia și folclorul afro-american ar fi lipsite de vocație și texte epopeice. [9] Primul reflex românesc al acestei concepții prioritare poate fi surprins în teoriile lui Heliade Rădulescu despre epopee, „poemă a poemelor care cere într-însa toți germenii de poesie“ [10], apoi la Al. I. Philippide [11].

III. Consecințele acestei concepții asupra *definiției genului epic* sînt hotărîtoare, profund restrictive, mult îndărătul realităților istorico-literare. Asemenea celorlalte genuri, epicul împărtășește aceeași soartă a decalajului între esență, concept și fenomen literar cu tendință de îngustare și deci de adecvare foarte tîrzie a definițiilor.

Cea mai tradițională, primită și azi în sfere foarte largi, identifică genul epic cu epopeea : *epos* = *epopee*. Prima asimilare aparține Renașterii, care produce, în special în Franța, un număr de sinonime, toate în sfera epopeii homerice : *poëme héroïque, grand oeuvre, oeuvre héroïque, long poëme* (precum la Joachim du Bellay : *Défense et illustration de la lanque française*, II, Ch. V). Clasicismul folosește aceleași expresii : *poème épique, poème héroïque, de epico carmine*. Romantismul — la fel : *Grosse Epos. Nibelungenlied* este *Iliada* germanilor. Cel puțin pînă la Hegel inclusiv, genul epic tipic, fundamental, rămîne numai epopeea, pe a cărei fenomenologie și istorie se bazează întreaga analiză. Celelalte „forme“ epice (epigrama, gnomele, poemele didactico-filozofice, cosmogoniile și teogoniile) sînt definite numai în această perspectivă. Teoria apare, în literatura noastră, mai întîi la Budai-Deleanu (*Țiganiada*, „Prolog“), apoi la Heliade Rădulescu : „*poemă epică* sau *poemă eroică*“ (*Regulile sau gramatica poezii*, 1831), Radu Ionescu (*Principiile criticei*, 1861) etc. Mai toate dicționarele literare actuale, în special anglo-saxone și germane, perpetuează aceeași

definiție. Ea este reluată mereu, folosită și în studiile de istorie și estetică literară, pentru care „arta epică" rămîne pînă azi, cu mare prioritate, după împrejurări, epopeea homerică, derivatele sale latine, sau epopeea medievală.[12]

În stilistică și versificație, la fel. În tradiție aristotelică, metrul epopeii se va numi „epic" sau „eroic" *(Poetica,* XXIV, 1459 b), noțiune, prin intermediul Evului Mediu (Isidor din Sevilla, *Etymologiae*) și Renașterii, transmisă întregii culturi europene. Primii români care au noțiunea „eroului" (= *iroas),* a „stilului cel epicesc" și a ritmului „cel iroicesc", făcut din „stihuri exametricești", sînt D. Cantemir, Dimitrie Eustatievici, *(Gramatica românească,* 1757, *Pentru ritm)* și Macarie („iroicesc") în *Gramatica* sa.

Vitalitatea conceptului se dovedește atît de mare, încît, transformat în adjectiv, epicul continuă să definească toate calitățile intrate în tradiția acțiunilor și eroilor homerici : *eroic, supraomenesc, enorm, grandios, proeminent, monumental.* Cum spunea și Heliade : „Epopeia este descrierea unei acțiuni, unei fapte generale și, dacă creația se operează și nu este nimeni ca să o descrie, epopeia atunci este în fapte, iar nu în vorbe".[13] Deci act *eroic* = *epopeic,* sinonimie desăvîrșită.

IV. Exemplul homeric nu numai că stabilizează sensul de bază al genului epic, dar îl și *dogmatizează,* îl preface — cum spune tot Heliade — în „legi nemutabile". Procedeul este clasic : genul epic își scoate totalitatea normelor din contemplarea și analiza preconceptă a epopeii, al cărei creator instituie un prototip. Asociat adesea lui Virgiliu, Homer devine epicul absolut, convingere frecventă în secolul al XVI-lea[14], cu urmări profund dogmatice :

1. Întreaga ierarhie a literaturii se modifică în sensul proclamării *întîietății absolute* a genului epic. Vechea superioritate a tragediei, stabilită de Aristotel (*Poetica,* XXVI, 1462 a), este părăsită, începînd din Renaștere, în favoarea noului astru care se ridică la orizont : „Cel mai bun și mai perfect gen poetic" (Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie,* 1583). Chiar dacă, uneori, epopeea latină este proclamată superioară celei eline (Vida), ea continuă să rămînă „regina poeziei", marele titlu de glorie al literaturii, opinie pe care doctrina clasică o consolidează pe deplin. Referințele sînt numeroase, toate în sensul judecății lui Dryden : „Cea mai mare operă a naturii

umane" (*Apology for Heroic Poetry and Poetic Licence*, 1677) [15]. Superlativele — bombastice — continuă în serie pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea : „Capodopera poeziei", „cel mai nobil efort de care este capabil spiritul uman" (sic !) [16]. Romanul, „gen" epic în ascensiune, întîmpină rezistență din aceeași cauză : pentru mulți, el trece încă drept un poem „avortat", „imperfect" [17]. Mentalitatea clasică asimilează poemul eroic cu însăși norma poeziei.

2. Ierarhia rigidă este însoțită de *condiții de conținut* nu mai puțin drastice, de aceeași provenință aristotelică. Încă din Evul Mediu, poemele și romanele eroice își propun să nu trateze decît „fapte extraordinare" (*La Quête du Graal*). Doctrina este fixată în Renaștere : „Personarum illustrium, illustres actiones" (Scaliger, *Poëtica*, 1561), subiecte ilustre, războinice, aventuri de mare stil, în sensul mitologiei eroice tradiționale. Portretul-robot al eroului epic impune perfecțiunea absolută a virtuților cavalerești (Marx a făcut astfel de exacte observații în legătură cu vechiul epos irlandez) : vitejie, eroism, lealitate, iubire, prietenie, noblețe, în spiritul unei evidente idealizări tipologice [18]. Limita acestei idealizări absolute a naturii umane coincide, încă o dată, cu sfîrșitul secolului al XVIII-lea și al prelungirilor sale : Blair, Charles Nodier [19] etc. Se constată o singură deplasare notabilă, în sens creștin : Biblia devine o grandioasă epopee creștină, plină de eroi și martiri ai credinței. Începe o lungă discuție, în special în secolul al XVII-lea, în legătură cu înlocuirea zeităților păgîne prin sfinți și arhangheli ; se propune o reierarhizare corespunzătoare a genului eroic : epopeea creștină ar fi superioară celei homerice (Desmarets de Saint-Sorlin) ; concepția de bază rămîne neschimbată, chiar dacă „modernizată".

3. Aceeași dogmatizare și schematizare este impusă *organizării și morfologiei* poemului eroic, printr-un adevărat decalc al tragediei clasice : propoziție, invocație, narație, deznodămînt. La Tasso (*Discorsi del poema eroico*, I, 1587), părțile sînt oarecum altele : *l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento, il fine*. În cele din urmă, planul se simplifică. Devine tripartit : început, mijloc, sfîrșit ; expoziție, nod, deznodămînt ; „pricină" — „legare" — „dezlegare", cum traduce și Gr. Pleșoianu pe La Harpe. Esențial rămîne însă gestul dogmatizării în sine : toate lucrările epice (epopeice) trebuie să respecte aceste sec-

vențe ideale, o anumită durată (timp al narațiiei), un sfîrșit fericit *(happy end!)* etc. Bineînțeles, și un stil corespunzător: eroic-sublim, „ilustru" (splendid, grav, maiestuos, solemn). Examinarea în detalii a acestor condiții formale verifică din plin totalitatea exigențelor literare specifice structurii clasice (v. *Clasic*, III).[20]

4. *Finalitatea* întregului sistem, în concepția tradițională a genului epic, este profund *etică și pedagogică*. Epopeea propagă în exclusivitate virtuțile eroice. Rostul său este să educe, să „instruiască", să producă exemple (Boileau, *Art poétique*, III, v. 246—248), să combată viciile. Chiar atunci cînd, mai ales în secolul al XVIII-lea, vechea teză a lui *utile dulci* se aplică din plin poemului eroic, scopul „agrementului", „amuzamentului", rămîne același[21]: „să insufle dragostea virtuții", cum sună versiunea Gr. Pleșoianu. O nuanță întrucîtva nouă apare doar în sfera terapeuticii medicale: narațiunea pură, în special fabulația fantastică, vindecă de melancolie[22], printr-un fel de *katharsis* epic. Atît este de înrădăcinată viziunea pedagogiei literare, încît apare, în plin clasicism, pînă și teoria alegorică a genului epic: Homer scrie în scopul moralizării compatrioților săi, demonstrînd dezastrele dezbinării și succesul solidarizării! (Le Bossu, *Traité du poème épique*, 1675.)

5. De fapt, *structura „enciclopedică"*, aglutinantă, a epopeilor, care absorb în diferitele lor redacțiuni texte și idei de proveniență foarte diversă, prin interpolări numeroase, îndreptățea întrucîtva o astfel de interpretare. Încă din Renaștere, epopeea începe să fie numită chiar „enciclopedie"[23], concept care primește treptat și o determinare filozofico-poetică, în sensul sintezei de genuri. *Divina Commedia* oferă lui Schelling o ilustrație tocmai în acest sens.[24] Epopeea „rezumă" credințe, cunoștințe, idei, imaginea unui întreg popor. Definiția este reluată de vechea critică franceză universitară[25], care o transmite și azi manualelor. Bolliac avea, alături de Heliade, aceeași noțiune a epopeilor primitive („acele lumi întregi de poezie").[26] Latentă sau explicită, ea revine în toate încercările de confecție a epopeilor noastre „naționale" (*Ștefaniada*, *Mihaiada*, *Traianida* etc.), pînă la G. Coșbuc.

6. De altfel, impulsul de a *pastișa pe Homer*, a-l emula, a-l depăși chiar (cum credeau autorii epopeilor creștine

din secolul al XVII-lea !) este consecința inevitabilă a întregului proces de dogmatizare epică. Admirația se transformă în recomandare imperativă : poeții *trebuie* să scrie epopei, precum Homer, și Ronsard se conformează punînd în mișcare *La Franciade* (1572) ! Codificarea epopeii nu și-ar găsi nici un sens, dacă n-ar fi însoțită de exemplificări practice. Același raționament apare și la noi, și încă în formele cele mai tipice : „Cu cît mitul național va fi mai cultivat — scria Aron Densușianu —, cu atît tradiția istorico-mitică va înflori mai tare". Prin urmare, poporul român „poate să posede în viitor o epopee națională, dacă nu *creată*, cel puțin *făcută*". Deci, „poate să vină un geniu, care rezumînd"... etc., etc.[27]. Program cît se poate de limpede...

V. Corectarea acestor excese dogmatice se produce printr-o evoluție lentă, dar ireversibilă, spre *liberalizare*, care asigură genului epic adevărata sa identitate. În planul ideilor literare, ceea ce se înregistrează cu prioritate este doar deplasarea conceptelor, a teoriilor. Însă modificarea doctrinei epice n-ar fi fost posibilă fără transformarea spiritului creației însuși, nu lipsit de ezitări și contradicții interioare (cele două versiuni ale lui Tasso : *Gerusalemme liberata* și *conquistata* !). Convergența acestor factori preface epicul dintr-o servitute homerică apăsătoare, într-un gen nou, emancipat, „modern". De altfel, factorul ideologic-estetic hotărîtor este chiar cunoscuta *Querelle des anciens et des modernes*. Tendința sa este „contestarea" principiilor și valorilor clasice (v. *Clasic și modern*, V), și prima victimă, în ordinea epică, se dovedește chiar patriarhul genului eroico-epopeic : Homer.

De fapt, ceea ce i se neagă în primul rînd nu este calitatea intrinsecă, ci exemplară. Din rațiuni de ordin „liberal", istoric și disociativ (cel mai vechi poet cunoscut nefiind *a fortiori* și cel mai valoros), autorul *Iliadei* încetează să mai fie recunoscut drept „model". Homer avusese detractori și mai înainte : Scaliger, Patrizi, Paolo Beni etc. Dar scopul polemicii anterioare era fie substituirea acestui idol prin Virgiliu, ca obiect suprem al admirației epice, fie impunerea noilor poeți epici, precum Ariosto. Ceea ce se refuză — poziție tot mai limpede în secolul al XVIII-lea — este ideea însăși de imitație, de reluare fățișă : „Să tragem concluzia — scrie Saint-Evremond — că poemele

lui Homer vor fi totdeauna capodopere ; nu însă şi modele integrale" *(Sur les poèmes des anciens)*[28]. Lărgirea continuă a orizontului literar confirmă tocmai o astfel de teză. Voltaire, în *Essai sur la poésie épique* (1726), recunoaşte fiecărui popor „gustul" său. Implicit şi în domeniul epic : Homer, dar şi Virgiliu, Lucan, Trissino, Camoës, Tasso, Alonzo de Ercilla, Milton. Ossian şi poezia „nordică" vor întregi, în a doua jumătate a secolului, lista.

Apariţia unor producţii narative, care nu mai sînt epopei de tip homeric, rămînînd totuşi specimene epice, amplifică şi mai mult conceptul. Pulci, Boiardo, B. Tasso scriu *romanzi*, gen care-şi găseşte teoreticianul în persoana lui Giraldi Cintio : *Discorso intorno al comporre dei romanzi* (1554). Poemul ariostesc impune pe deplin noua formulă, greu de clasificat sub raport epic (basm versificat ? roman versificat ?), în tot cazul cu accentul pus pe „romanesc", pe aventurosul erotic. Degradarea profundă, interioară, a genului eroic se produce tocmai prin această „îndulcire" şi contrabalansare a eroismului frust, brutal, războinic, din ce în ce mai anacronic. Spiritul „marelui secol" încetase să-l mai asimileze. Criticii ratifică, pun condiţii, fixează noul regim al epicului. Le Moyne (*Dissertation du poème épique*, 1658) admite iubirea doar în episoadele secundare ale poemului. Contrar, avem de-a face cu un roman. Discriminare care ilustrează tocmai faza intermediară, veriga de trecere de la epopee la roman : „*Romanul* trebuie să aibă mai multă dragoste decît lupte, *poemul eroic* — mai mult lupte decît dragoste"[29]. Deeroizarea epicului face deci pasul hotărîtor. La Fontaine declară cu ingenuitate, dar şi cu oarecare sfidare, că lui „îi plac cărţile de dragoste" *(Sur la Lecture des romans et des livres d'amour*, 1665). Păstrarea şi teoretizarea formei versificate demonstrează că epicul tradiţional devenise, tot mai mult, o formă „liberă", adaptabilă oricăror conţinuturi şi eroi, inclusiv convenţionali : gentilomi în dantele şi chiar „burghezi". Dovadă concepţiile despre „burghezirea" epopeii la Goethe, traduse şi în operă (*Hermann und Dorothea*, 1797), la Humboldt (*Über Goethes Hermann und Dorothea*, 1799), în cele din urmă chiar la Hegel (*„Romanul*, epopeea burgheză *modernă*"[30]). În această situaţie, liberalizarea şi reierarhizarea genului epic echivalează, de fapt, cu regenerarea integrală a conţinutului.

Drept urmare, definițiile funcțiilor epice tradiționale se modifică și ele. Echilibrul *docere / delectare* se rupe în favoarea gratuității, latentă în orice aventură. În ipostaza sa romanescă, poemul eroic nu-și mai face un program din propagarea marilor virtuți cavalerești, care se „modernizează", devin fenomene de sociabilitate, galanterie și salon. Teoria „morală" sau „alegorică" decade sau este combătută pe față. Blair polemizează cu Le Bossu, Marmontel declară că poemul eroic „poate chiar să se dispenseze de a instrui, dacă ne atrage". [31] Epicul se transformă în felul acesta într-o autentică „literatură profană".

Eroziunea profundă, interioară, a spiritului „fantastic", în continuă laicizare, substituie supranaturalului plăcerea ficțiunii pure. Logica sa încetează a fi a „miraculosului", pentru a rămîne doar a invenției. Chiar și miraculosul creștin întîmpină rezistență, de altfel tot mai vie, începînd încă din Renaștere, cînd Ronsard refuză să introducă în *Franciada* orice fel de elemente fantastice. Principiul care se impune este „adevărul", „verosimilul", și se poate presupune că refuzul lui Boileau și al altor critici de a primi orice fel de „mistere", inclusiv creștine, are în primul rînd tocmai acest substrat rațional-estetic. La spiritele declarat sceptice, critice, ironice, marile autorități ale „secolului luminilor", repulsia va fi cu atît mai categorică. Lui Fontenelle, miraculosul poemelor homerice îi pare nu mai puțin „straniu" decît al romanelor cavalerești. Punctul său de vedere este al „bunului-simț", virtutea elogiată a epocii. [32] Cît privește pe Voltaire, orice fel de miraculos i se pare de-a dreptul „ridicol" [33].

Parodia este punctul final al corupției tuturor genurilor, prin răsturnarea mecanismului interior în sens burlesc, caricatural (*Parodia*, vol. II).

La capătul „ciclului" său teoretic, epicul se întoarce în el însuși, dar corupt, degradat, demistificat, deeroizat. Și atunci apare epopeea bufă, poemul eroi-comic, de la *Batrachomiomachia* la *Secchia rapita* a lui Tassoni și *Țiganiada* a lui Budai-Deleanu, scrisă într-o dispoziție de învederată autoironie : nesocotindu-se „poet deplin", capabil să cînte „fapte eroicești", poetul se mulțumește doar cu „această poeticească alcătuire, sau mai bine zicînd *jucăreauă*, vrînd a forma ș-a introduce un gust nou de poezie românească" *(Prolog)*. Deci,

datorită lui Budai-Deleanu, epicul românesc începe prin a fi, de fapt, un joc și o specie de antiepic, în punctul unde marele epos european se desparte de el însuși, făcîndu-și un program din propria sa ridiculizare. Pope scrie *The Rape of the Lock* (1712) și dă totodată o ironică *rețetă pentru a face un poem epic*, introdusă într-o lungă satiră literară antisublimă.[34] Apare și o *Dissertation upon Burlesque Poetry* de Montagu Bacon (1752). Starea de spirit a acestor teoretizări este suprasaturarea marii solemnități epice, dublată de sentimentul acut al ridicolului.[35] Epicul moare prin supralicitare și deflagrație.

Întreaga revoluție a principiilor sale se produce în cadrul unor profunde mutații sociale. Produs de esență aristocratic-feudală, epicul grandios, eroic, nu poate fi asimilat de mentalitatea, temperamentul și filozofia burgheză, care se răsfrîng și în estetică prin argumentul, esențial, al primatului evoluției sociale și implicit literare. Dacă Homer, prin imperfecțiunile sale, nu constituie un model, explicația stă și în faptul că el este expresia unei societăți primitive, neevoluate. Fontenelle strecoară acest argument în a sa *Digression sur les anciens et les modernes*. Și pentru Warton, timpurile eroice nu mai pot fi trăite sau retrăite sincer, deci autentic, în secolul al XVIII-lea[36]. Faza este iremediabil depășită. Acțiunile eroice au încetat să „excite" admirația. Prin Blair vorbește însuși spiritul burghez în ofensivă.[37] Progresiștii liberali ca De Bonald observă că „subiectul unei epopei nu poate fi scos decît din istoria unei societăți monarhice"[38]. Mod indirect de a spune că orînduirile moderne, republicane, îi fac imposibilă reapariția. Fenomen originar, „primitiv" prin definiție, epopeea este incompatibilă cu stadiul modern, evoluat, de civilizație. Doctrina romantică rămîne categorică : „Nici o națiune civilizată nu este capabilă să producă vreodată o epopee" (Jakob Grimm)[39]. Starea societății contemporane o face imposibilă (Hegel).[40]

Recunoașterea treptată a realităților naționale impune alte restricții hotărîtoare. Încă în perioada Renașterii, apoi a Clasicismului, se aud voci în favoarea epopeilor „naționale", cu conținut integral diferit de poemele homerice. Tiparul antic devine insuficient, neîncăpător, inactual. Cînd aceste încercări ratează în serie, o explicație propusă ține de ceea ce se va numi ulterior „specific național" : „Francezul — declară în

1650 de Melézieu — n-are capul epic"[41]. Nici spiritul limbii franceze — constată Racine — nu este homeric. Versiunile elegante, convenţional-stilizate, ale D-nei Dacier fac aceeaşi dovadă. Descoperirea eposului primitiv al popoarelor europene introduce noi termeni de comparaţie, şi deci de îndepărtare de tradiţia homerică. Apare nu numai o nouă ierarhie *(Volkspoesie* superioară lui *Kunstpoesie)*, dar şi o nouă dimensiune a epicului : a „caracterului specific al naţiunii", al *oricărei* naţiuni. Eroii epopeilor naţionale au valoare arhetipică, de exponenţă (M-me de Staël, *De l'Allemagne*, II, Ch. XII). Naţionalizîndu-se, epopeea — şi implicit genul epic — se dilată, se multiplică în faţete diverse, poliedrice. În felul acesta, evoluţia epicului se dovedeşte a fi, de fapt, o involuţie, o reîntoarcere la „izvoare", la originar.

VI. Rezultatul cel mai însemnat al acestui lung proces de liberalizare este recunoaşterea treptată a esenţei genului epic, urmată de o *definiţie adecvată, corespunzătoare*. Faptul devine posibil printr-o mişcare ideală în doi timpi : părăsirea definiţiei homerice şi ratificarea tot mai largă a noilor experienţe şi genuri narative. Momentul în care se produce prima disociaţie — dintre epopeic şi narativ — echivalează cu actul de naştere teoretic al genului epic. El poate fi atribuit fără ezitare Renaşterii, în speţă italianului Antonio Minturno. Acesta distinge între poeţii epici *puri*, „care narează despre mai mulţi eroi şi mai mulţi ani", şi *veri*, „care se numesc eroici", conform doctrinei clasice *(L'Arte poetica*, 1564). Ierarhia rămîne încă dogmatică. Dar noţiunea unui epic „pur" narativ şi-a făcut apariţia, cu tendinţa lărgirii sale progresive prin includerea tuturor formelor epice posibile. În interiorul conceptului de „poem eroic", „epopeic", se produce prima spărtură : irupe germenul epicului genuin, narativ, a cărui dezvoltare distruge şi absoarbe complet vechea matrice a epopeii. Recunoaşterea teoretică a genului *romanzo*, a biografiei, poemului biografic etc. sporeşte şi mai mult înţelesul narativului, îndeajuns de bine consolidat la sfîrşitul secolului al XVII-lea, cînd vechiul *distinguo* al lui Minturno este reluat şi reanalizat de Edward Phillips *(Theatrum poetarum*, 1675)[42]. Sînt create, astfel, toate premisele ca sinonimia : *epic = narativ* să fie recunoscută din plin, dublată de extinderea sa considerabilă : *gen epic = totalitatea speciilor şi formelor narative*.

Dezvoltarea romanului consolidează definitiv această deplasare și liberalizare semantică. În *Don Quijote* (I, cap. XLVII), Cervantes constată că „structura fărîmițată a acestor cărți îngăduie ca autorul să se poată arăta și epic, și liric, și tragic, și comic, întrunind în sine toate însușirile pe care le cuprind desfătătoarele și dulcile discipline ale poeziei și retoricii, pentru că epica poate fi scrisă foarte bine și în proză, ca și în vers". Or, exact aceleași idei — confirmate de întreaga evoluție a genului epic european timp de aproape un secol și jumătate — sînt reluate în cunoscuta prefață la *Joseph Andrews* (1742) de Fielding, unde se spune și mai limpede : în conceptul „genului epic" (respectiv „poemul epic" și „romanul") intră orice narație : „tragică sau comică", scrisă „în versuri sau în proză". „Un roman comic este un poem eroi-comic în proză." Dicționarele, precum al Dr. Johnson (1755), consacră noua semnificație : „Narativ ; cuprinde narațiuni nu săvîrșite, ci amănunțit povestite *(rehearsed)*. În mod obișnuit se admite că este eroic, sau că înfățișează o mare acțiune a unui erou." [43] Accepția tehnică, rațională, s-a despărțit deci definitiv de cea empirică, populară.

În timp ce nuanța uzuală păstrează pînă azi, în toate limbile, ereditatea și deci tradiția sa eroică (acte „epopeice", tipuri „eroice" etc.), sensul tehnic, devenit obiect de analiză și speculație estetică, se teoretizează, cu o tendință — inevitabilă — de neodogmatizare, precum la Goethe, în *Über epische und dramatische Dichtung* (1797), unde disocierea celor două genuri devine categorică, radicală. Totuși, chiar și în această ipostază, definiția epicului încă se resimte, ba este nu o dată de-a dreptul calchiată pe vechea definiție a epopeicului. Fapt și mai semnificativ : cînd constată că noile specii epice : *romanul, povestirea, nuvela* etc. nu mai corespund conceptului său clasic-epopeic, Hegel întrerupe atît analiza, cît și istoria genului epic : „Vasta istorie a dezvoltării acestora, de la originea lor și pînă în prezent, nu sînt însă în măsură s-o urmăresc aici mai departe nici măcar în liniile ei cele mai generale !" [44]. Întreaga schemă riscă să fie dată peste cap. Abia la hegelianul Vischer definiția epicului nu se mai suprapune peste a epopeii. [45]

Mit-istorie-roman-nuvelă-schiță etc., etc., genul epic se identifică, include și depășește, practic și teoretic, pe rînd,

toate formele de narațiune, trecute, prezente și viitoare. Aceste etape, cu ezitările și oscilările lor inevitabile, pot fi surprinse chiar și în varianta românească a istoriei „antice" și „medievale" a conceptului genului epic. La Heliade Rădulescu, între multe neclarități și confuzii, apare în cele din urmă și adevărul : „Epopee va să zică facere de narațiuni sau de historii", „epopeea e o poezie narativă" [46]. Genul epic include, efectiv, totalitatea literaturii de tip narativ, eliberată de orice dogmatizare și normare a narativului.

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EPICUL

Dificultățile, destul de numeroase, ale analizei și definiției genului epic nu-și pot găsi rezolvarea decît în cadrul aceleiași teorii a genurilor literare, dedusă dintr-o concepție literară unitară. Asemenea *comicului*, *dramaticului*, *liricului* etc., *epicul* este integral solidar cu esența și fenomenologia literaturii. Orice altă perspectivă este neadecvată și eronată.

I. Înainte de a constitui și a fi recunoscut „gen literar", epicul reprezintă o *esență*, un mod de a fi, un dat ontologic și în același timp un *unghi de percepție* al existenței și universului, o „formă" și o categorie spirituală. În prima ipostază, epicul aparține devenirii, succesiunii, „istoriei"; în cea de a doua, epicul reflectă această situație sub specia narativului, a succesiunii de acțiuni, evenimente, fapte. Sîntem în istorie, aparținem istoriei, cu toate implicațiile acestei situații și totodată exprimăm integrarea și participarea noastră istorică prin reprezentări specifice. În planul creației literare, eul, care este în istorie, se desprinde, se detașează funcțional de ea, își impune o anumită distanță, tocmai pentru a o putea nara, în ritmul, perspectiva și tehnica ce-i sînt proprii. Eul epic „povestește" istoria, participînd la ea, asumînd-o. De fapt, narînd, eul *se narează*. Integrat în istorie, eul epic o asimilează și o reflectă în desfășurare. Devenirea, curgerea „heraclitiană", este deci consubstanțială literaturii, infuză oricărei opere literare. Așadar, a fi „aistoric" în literatură constituie o imposibilitate, un desăvîrșit nonsens.

1. *Solidaritatea fundamentală* a situațiilor și deci *a genurilor literare* primește, în felul acesta, o nouă confirmare. Dacă se afirmă și se argumentează, în mod legitim. că poezia este substanțial lirică, teza poeziei esențial epice se dovedește la fel de verificată, la fel de întemeiată teoretic. Teza liricității unice a poeziei a fost formulată de Croce, anticipată de alții, între care și de Leopardi. Dar pentru același Leopardi natura poeziei este totodată epică : „o amplificare a liricului"[1]. La Hegel, istoria spiritului (după împrejurări : epic, liric, sau dramatic) este epopeea absolută ; istoria însăși este epică.[2] Din perspectivă „naturalistă", aceeași definiție : poezia are trei „forme naturale", între care „narativul" *(die klar erzählende)*, după formula goetheană. [3] Aceasta ar fi „celula" epică originală *(Urform)*, generatoare a povestirii, a relatării oricărei succesiuni posibile de evenimente. Situația epică fundamentală se dovedește a fi mereu aceasta : raportarea, narația, „povestea" a ceea ce s-a întîmplat[4], deoarece numai în și prin istorie se pot produce „întîmplări" și evenimente. *Istoria* este, prin urmare, substanța, posibilitatea, cadrul și deci subiectul esențial al epicului.

2. *Condiția istorică* a epicului — definiția sa extensivă — se verifică și prin faptul că *orice* poate fi povestit, poate primi o desfășurare temporală. Ca și comicul, dramaticul sau liricul, epicul este transmisibil, solidar și interferent tuturor activităților și fenomenelor umane, implicit literare. Nu numai că epicul nu constituie, cum s-a crezut mult timp, un „ornament", un artificiu, o posibilitate de „înfrumusețare" a poeziei[5], dar el *este* — de fapt și de drept — „poezie", una din modalitățile specific poetice. O succesiune de accente lirice, eul care se narează vorbind despre sine, autoreflectîndu-se în această ipostază, constituie o poezie substanțial lirică, dar nu mai puțin una epică. Orice relatare a unor evenimente interioare devine implicit epică. Orice aventură spirituală, orice efort creator desfășurat, la fel. Există o epică a gîndirii și creației, a cunoașterii și faptei. Dovadă că acțiunea, mai ales de la Aristotel înainte, a fost asimilată destul de constant totalității literaturii prin două serii de argumente :

3. Poezia, literatura în sens larg, *narează și descrie* în același timp. Descriind povestim, povestim descriind. Narațiunea se preface în descriere, descrierea în narațiune. Acest

aparent paradox a fost observat și definit încă în secolul al XVIII-lea, între mulți alții de Lessing, autorul clasificării artelor în simultane și succesive. Descrierea, respectiv pictura, sculptura ar fi simultane ; narațiunea, poezia, muzica — succesive. Dar același estetician reține că imaginea unui obiect trecut printr-un șir de momente se modifică, enumerarea notelor sale echivalînd cu o descriere succesivă (*Laokoon*, XVI). Și pentru Boileau sau Marmontel descrierea este cuprinsă în narațiune. [6] La fel, la Leopardi etc. [7] În mod invers, descrierea se transformă în narațiune : imaginea sau descrierea unui obiect (tot Lessing o spune) poate să rezulte din istoria lui ; succesiunea unor epitete configurează un gest, o acțiune în curs de desfășurare. Orice imagine poate fi deci povestită, descompusă în părți componente, enumerabile (*narratio* = denumire, descriere, enumerare) [8]. Orice reprezentare literară constituie deci, în mod implicit, și o povestire. [9] Nu numai în sensul că narațiunile cuprind numeroase „insule" sau „enclave" descriptive și invers [10], dar și în înțelesul coexistenței sau succesiunii semnificațiilor, în cadrul aceleiași imagini sau secvențe de imagini.

4. *Interferența* inevitabilă a genurilor literare produce fenomene caracteristice de ambiguitate, în cadrul cărora epicul participă la două sau mai multe genuri, prin treceri sau asimilări de valoare egală.

Pentru Croce intuiția pură și caracterul liric al artei sînt, de fapt, la fel de epice sau dramatice [11], denumiri teoretice sau convenționale pentru aceeași substanță poetică. Întrucît se poate nara și „cîntînd", narațiunea se desparte de lirism doar în planul abstracțiunii. Lirismul desfășurat trece în epic ; succesiunea momentelor lirice definește și reproduce „istoria" emoțională a eului. O dovadă în acest sens ar fi și faptul că liricii cad sau decad în epic, nu invers. De obicei, liricii scriu romane, nu romancierii poezii. Lirismul lor este fragmentar, dar și autobiografic, în care situație expresia eului liric se transformă în propriul său „roman". Cînd apare participarea directă, sau pamfletul, asimilarea devine și mai evidentă : „Romanul acesta — declară Eugen Barbu despre *Princepele* — este o sinteză, un basm și o operă lirică în același timp". Expresia „roman liric" este curentă.

Întrucît același eveniment poate fi narat sau transpus în termenii unui conflict, tensiuni, crize etc., epicul participă și

la esența genului dramatic (v. *Dramaticul*, I, 3). Nu observase și Aristotel că tragedie fără acțiune nu există ; că epopeea are aceeași alcătuire dramatică, după modelul tragediei, aceleași varietăți și caractere ? (*Poetica*, VI, 1450 a ; XXIV.) Renașterea redescoperă și consolidează aceeași definiție (T. Tasso, Ben Jonson [12]), de altfel evidentă. Cînd acțiunea are un caracter eroic, epopeic, lucrarea dramatică se va numi *heroic play* (Dryden) [13], reciproca fiind la fel de adevărată, epopeea fiind o „tragedie povestită" (Marmontel) [14]. Distincția actuală, socotită de unii modernă, dintre *narațiune* și *reprezentare*, tăios formulată încă din secolul al XVIII-lea, pierde orice acuitate cînd Home, unul dintre autorii ei, observă că, asemenea epicului, drama poate fi decupată în acte, care corespund incidentelor și evenimentelor acțiunii.[15] De altfel, romancierii epocii încep să nu mai facă nici o distincție netă între epic și tragic (Fielding : prefața la *Joseph Andrews*, 1742), situație cunoscută *[Epic (genul)*, VI*]*. Dacă poezia poate fi transpusă și „povestită" în proză, de ce tragedia n-ar putea fi la rîndul său narată ? Raționamentul este tipic epocii.[16] Apare și argumentul „actualizării realului", al prezentării imediate a acțiunii, procedeu care „scoboară" epicul spre dramă, în timp ce drama „urcă" spre epic. [17] Dacă orice tragedie are o acțiune, orice poem epic presupune un conflict și personaje, scene dialogate, deznodămînt, motive suplimentare de a suprima din nou barierele. În epopee pot fi izolate momente lirice și dramatice [18], așa cum în tragedie corul antic povestește sau rezumă acțiunea. Există, firește, și un „teatru epic" modern, asociat de obicei de numele lui B. Brecht.

Prezența epicului este atît de puternică, generală și imanentă artei, încît recunoașterea sa devine legitimă, nu numai prin metaforizare, într-un cîmp estetic foarte larg. În felul acesta se poate vorbi : în retorică, de o „narațiune oratorică" ; în plastică, de o „narațiune picturală" (W. Wölfflin) ; în cinematografie, de un „film narativ" etc. Ar exista de asemenea narațiuni verbale și neverbale, de tipul „limbajul emblemelor", al „cartomanciei" etc.

În orice caz, nu recunoașterea narațiunii rămîne în discuție, ci numai răspunsul la trei întrebări capitale, care dezleagă întreg „misterul" genului epic : *cine* narează, *ce* narează și *cum* narează ? De găsirea unor soluții satisfăcătoare depinde rezolvarea întregii probleme.

II. *Cine* povestește ? Luînd această noțiune în sensul cel mai larg posibil, de „vorbire“ *despre* unul sau mai multe evenimente integrabile într-o serie istorică sau narativă, analiza descoperă trei tipuri esențiale de naratori, destul de precis identificați încă din Antichitate :

1. *Povestitorul-tip*, exemplar, de relatări directe despre personaje și faptele lor, este *autorul* însuși, care vorbește în numele său, în calitate de „martor ocular“, participant, depozitar al unei „istorii“ pe care o „spune“ etc. El poate fi real, în sens autobiografic (narator al vieții și activității sale etc.), sau *fictiv*, într-o dublă ipostază : a) autorul se romanțează, se preface în povestitor imaginar, simulînd invenția propriei sale activități (totalitatea autobiografiilor trecute) ; b) autorul povestește întîmplări fictive, cu eroi fictivi, păstrînd însă tot timpul controlul narațiunii și stilul relației directe. Este cazul narațiunii obiective, semnalat încă de Platon : „poetul vorbește în persoană“ despre eroii săi (*Rep.*, III, 393 a), procedeu clasic, tradițional.

Ficțiunea acestui narator constă în derivație și substituție. Romancierul (eul real) împrumută masca unui eu fictiv, ipotetic, punînd între reacțiunile sale și atitudinea față de tema epică distanța autoreflectării imaginare, în rolul contemplării și narării detașate. Perspectiva sa implică o serie de diferențieri : integral informată și edificată (autorul „știe“ și „vede“ tot) ; naiv-ingenuă (acțiunea constituie o continuă surpriză și revelație pentru povestitorul însuși, cazul basmelor, poveștilor) ; al spectatorului rece, impasibil (stilul „flaubertian“, „reporter“, „școala privirii“, obiectivitate a „noului roman“). Se poate chiar spune că tendința eului narator constă în obiectivitatea sa progresivă, a retragerii totale îndărătul narațiunii.

2. Autorul dispare pentru a face loc *personajului principal*, care povestește despre alții și despre sine la persoana întîi. În această ipostază, derivația și substituția se consolidează, în cadrul unei preluări integrale a conducerii narațiunii: eroul ocupă întreaga scenă, metamorfoză integrală a caracterului epic. În cadrul acestui sistem, prezența naratorului, totdeauna anunțată, introdusă chiar de la început, este obligatorie. Este vorba tot de un *eu*, dar integral obiectivat într-un *alter-ego*. În terminologia actuală : *Ich-Erzählung, I-Narrator, l'Io narrante, le Sujet de l'énonciation* etc. [19] Și în acest caz intervin

procedeele impersonalizării şi ale distanţării epice progresive. Ea este minimă în romanul epistolar, autobiografic; accentuată în romanele „ironice", picareşti, de călătorie, conduse în stil fantezist etc.

3. În locul unui singur personaj principal, în cvasi-monolog, apar *mai multe personaje*, „voci" sau „măşti", prin care naratorul se exprimă, total absorbit şi disimulat în metamorfozele sale. Substituţia devine plurală, prin apariţia a diferiţi naratori, care-şi spun fiecare „povestea" lor (situaţie tradiţională), fie aceeaşi poveste reluată din unghiuri diferite, trecută prin conştiinţa mai multor eroi (situaţie modernă). Tot Platon identifică şi această tehnică epică, „impresia că cel ce vorbeşte nu este Homer, ci preotul, bătrînul" (*Rep.*, III, 393 b). Se pun astfel bazele unei tipologii obiective, tradiţionale, acceptabile şi azi, întrucît ea defineşte o situaţie eternă. Clasificările ulterioare, precum a lui Diomede : *genus activum vel imitativum* (naratorul nu intervine) ; *genus ennarativum* (numai poetul, naratorul are cuvîntul), *genus commune* (amestecul celor două tipuri), consolidează aceleaşi disociaţii reluate şi ratificate în mod inevitabil.

Adevărat loc comun, pe deplin acceptat încă în secolul al XVIII-lea (Blair, Home, La Harpe), el pătrunde sub această formă şi în sfera ideilor noastre literare, se pare mai întîi în traducerea lui Gr. Pleşoiau : *Vorbire asupra poezii epice şi de bunătatea poemii lui Telemah* (1831) din La Harpe 1810) ; eroul povesteşte întîmplările petrecute lui sau eroului său.[20] În fond, analizele moderne nu spun nimic altceva. Cele trei tipuri identificate (personal, impersonal, prin personaje) reprezintă cunoştinţe vechi, familiare.[21]

De fapt, este vorba doar de un singur eu povestitor, care spune sau dă a înţelege că se povesteşte în trei moduri : mă povestesc, mă povestesc prin altul, mă povestesc prin alţii. Întrebarea este : *ce* anume povestesc şi, mai ales, *cum* ?

III. O primă indicaţie, elementară dar esenţială, o dă însăşi etimologia : *epos* — arată încă Heliade — înseamnă *cuvînt, zicere, spunere*[22], cu nuanţa, nu lipsită de însemnătate, de *evocare, apel, invocare* (lat. *invoco*), inclusiv în sens religios, conform situaţiei originare a literaturii. În actul „spunerii" intră şi intenţia expozitivă, indicativă, chiar demonstrativă („uite", „iată")[23], latentă şi ea în discursul epic. Nota fundamentală ră-

mîne însă comunicarea, oralitatea, deci *povestea orală, recitată, cîntată,* atitudine conformă poeziei tradiționale (de unde și fr. *recit* = narațiune), transmisă tuturor epopeilor, inclusiv medievale. Stilul lor este adoptat recitării jonglerilor, textul adaptîndu-se transmisiei orale, care la rîndul său aduce unele modificări textului. Situație analoagă, în esență, poeziei lirice, de care o apropie și caracterul versificat, chiar cîntat al epicii originare, alcătuită din rapsodii cîntate de aezi, barzi etc.[24]

Această tradiție etimologico-estetică se dovedește de o remarcabilă continuitate : pentru Castelvetro, în Renaștere, epopeea este un poem care se recită, cîte o „poveste" de ședință.[25] În secolul al XVIII-lea, genul și poemul epic sînt : „vorbire" *(discours),* „povestire" *(récit)*[26], „recitare" chiar recital[27], improvizare".[28] Și azi *epos*-ul trece, în critica anglo-saxonă, drept „recitare orală", pentru un „auditor care ascultă".[29] Epopeea jugoslavă modernă confirmă același caracter și aceeași definiție, de reținut și reformulat în sensul următor : comunicarea narativă (înaintea lui Roland Barthes, a spus-o în termeni aproape identici... Marmontel)[30], presupune un narator și un destinatar (auditor, cititor), un *eu* devenit *tu,* prin colaborarea cărora povestirea întîmplării se de-realizează, devine fictivă. Spunerea constituie, prin ea însăși, cea dintîi și cea mai categorică desprindere de realitate. Faptul „spus" nu mai poate fi identic cu cel „făcut". Ceea ce spui nu faci. Acțiunea este mutată în planul evocării verbale. În această disociere stă întreaga esență a epicului, determinat de două „istorii" inițiale, fundamentale. Ne aflăm în felul acesta în fața unei duble situații epice arhetipice, originare :

1. Primul și cel mai vechi scenariu epic aparține *mitului,* „istorie adevărată", sacră, relatare a unui eveniment săvîrșit în timp primordial, fabulos, al „începuturilor", de către ființe supranaturale. Mitul povestește ce s-a întîmplat *ab origine,* începutul unei existențe, „creația". De unde și caracterul indiscutabil, absolut, al adevărului mitic : „Așa era pe vremea aceea", cum spun și basmele noastre cu „a fost odată ca niciodată". Mitul este povestea unui adevăr ancestral, fabulos, irepetabil, în care trebuie să crezi, întrucît constituie o revelație, dezvăluirea unei *realități* esențiale.

În această categorie epică fundamentală intră : întreaga mitologie, legendele, totalitatea istoriilor sacre despre zei, semi-

zei, eroi, ființe legendare, teogoniile, genealogiile zeilor, imnurile biografice adresate eroilor. Este „literatura" nescrisă a miturilor, legendelor și tradițiilor", de care vorbea și Marx [31]. Originea mitică a basmelor și a celorlalte specii epice tradiționale este afirmată cu putere îndeosebi în perioada romantică (Görres, Grimm), o bună intuiție în acest sens avînd și Vico. Epopeea greacă s-a născut în medii sacerdotale, cea medievală, la fel [32]. Dovadă elementele de ritual, invocațiile, cultivarea miraculosului, caracterul sacralizat al discursului epic. Apariția miraculosului și a epopeii creștine continuă aceeași tradiție : supranaturalul devine din „păgîn" creștin, dar el nu dispare. Transferul definiției se constată încă de la începuturile Evului Mediu (Isidor din Sevilla, *Etymologiae)* [33] și el îmbracă diferite forme tot mai livrești („epopei creștine", *geistliche Epik*), continuate cel puțin pînă la Chateaubriand, care va scrie despre ele în *Le Génie du Christianisme* (II, 1. I). Hagiografia tradițională și modernă a creștinismului ilustrează aceleași afinități mitico-epice.

Din punct de vedere literar, fenomenul cel mai semnificativ se dovedește alternanța permanentă a mitizării și demitizării, oscilarea între aceste două tendințe, coexistența dintre *mit* („adevărat", în sens metafizic) și *fabulă* (în sensul ficțiunii, iluziei, imposibilității, irealității, asimilată „literaturii"). Chiar și cele mai primitive societăți și mentalități fac această distincție esențială, echivalentă cu actul de naștere al epicului : „istorie adevărată" — „istorie falsă", sacră și profană, cu tendința laicizării progresive : mit-legendă-fabulă-basm. Alături de miturile tradiționale există peste tot și basme, dublete desacralizate ale aceluiași scenariu. [34] Dacă se constată o permanentă transfigurare a istoriei în mit, o absorbire fabuloasă a istoriei și a eroilor săi (mitizarea biografiilor celebre, *Alexandria* etc. [35]), mișcarea inversă, de compromitere și respingere a ficțiunilor miraculoase, se constată și ea, în Antichitate prin evhemerism, în Epoca Modernă mai ales prin contribuția „secolului luminilor". Miraculosul, imaginea și sentimentul miraculosului decad — la fel — la nivelul artificiului, procedeului estetic : *la meraviglia*. Fără acest „truc", poema eroică — arată T. Tasso — rămîne *poco dilettevole*. Sublimul creștin devine *pathos*, specie de sublim laic sau atitudine gravă *(high seriousness)* [36]. Neoclasicismul pretinde „miraculosului" doar să „excite imaginația" [37].

Epoca actuală va recunoaşte cu atît mai mult basmului, şi în genere naraţiunii, aceeaşi morfologie, aceeaşi structură narativă, specifică mitului.[38] În ficţiunea basmului continuăm să „credem". Doar *altfel*: prin acceptarea convenţiei ficţiunii înseşi.

Cu toate virtuţile sale epice, mitul închide de fapt naraţiunea, nu o deschide, o inhibă, nu o dezvoltă. Prin caracterul său arhetipal, stereotip, schematic, mitul se dovedeşte esenţial antiistoric, deci antiepic. Mircea Eliade, în *Le Mythe de l'éternel retour* (1969), demontrează tocmai acest fenomen aparent paradoxal: mitul spune o dată pentru totdeauna adevărul, apoi doar îl repetă. El nu poate ieşi din schema dată, invenţia îi este refuzată. Modelul are un caracter sacru, intangibil, *ne varietur*. Or, naraţiunea stereotipă constituie prin ea însăşi o antinaraţie. În locul desfăşurării, ea propune şi ilustrează doar revenirea, stabilizarea, stagnarea. Căci adevărul este acesta: logica imanentă a mitului cere abolirea, devalorizarea timpului istoric concret, în favoarea timpului mitic, abstract, sustras devenirii şi „memoriei". Motiv pentru care spiritul este constrîns să renunţe la soluţia pur mitică a epicului.

2. Alternativa care i se oferă, în mod necesar, este cultivarea *istoriei*, în toate implicaţiile sale „literare". De altfel, distincţia este esenţial modernă. Antichitatea, Evul Mediu, Clasicismul, Romantismul nu făceau nici o distincţie netă, riguroasă, între istorie şi naraţiune, între informaţia istorică şi cea epică. Asemenea mitului, istoria povesteşte şi ea „ce s-a întîmplat", perpetuează memoria faptelor esenţiale, exemplare. *Cum trebuie scrisă istoria?* Ne-o spune Lucian: ea este „numai o lungă expunere. Ca atare, se cuvine să fie împodobită cu toate însuşirile unei povestiri" (cap. 55). Suidas (sec. X) confundă şi el epicul cu istoria. Precum va face, de altfel, peste opt secole, Wilhelm Grimm, şi alţii. Nu fără unele bune motive: istoria transmite epicului teme, eroi, memoria unor fapte şi evenimente, tehnică narativă. În ultimă analiză, obiectul rămîne acelaşi: individualul real, întîmplat efectiv, în cazul istoriei; imaginar, fictiv, în epică.

Evenimentul istoric esenţial al tradiţiei şi memoriei colective fiind constituirea societăţilor, cetăţilor, statelor şi în special războiul, epicul devine „istoric" prin însăşi necesitatea înregistrării şi memorării acestui proces plin de fapte epocale şi eroi

excepționali. Devin deci fundamental epice istoria și agenții istoriei, personalitățile glorioase, exemplare, eroice. De unde și caracterul inevitabil, obligator eroic al epicului tradițional: grandios, supranatural, mitizat, la intersecția adevărului mitic și istoric, cu neputință de disociat în această fază, dominată de prestigiul documentului autentic, ancestral, imemorial și memorabil în același timp. Posibilitatea controversei este exclusă: tot ce se povestește *este* și *trebuie să fie* adevărat. Căci — cum spun din nou basmele noastre — „de n-ar fi nu s-ar povesti". Autorii epopeilor culte nu gîndeau altfel, T. Tasso între alții: „Acestea sînt faptele petrecute pe timpul lui Carol cel Mare și al regelui Arthur". Concepția clasică a poemului eroic este identică: „Mai degrabă veritabil decît inventat" [39]. Concluzie nu atît teoretică, abstractă, cît experimentală, verificată de însăși practica literară, pe care cercetările literare nu vin decît s-o confirme.

Izvorul epic esențial se dovedește a fi mereu istoria, documentul memorizat, trăit, scris: „Faptele regilor, căpitanilor, războaiele triste" (Horațiu, *Ars poetica*, v. 74), civile (Lucan, *Pharsalia*), biografiile împăraților iluștri (întreg ciclul carolingian, cu punct de plecare în *Vita Karoli* de Eginhard), baladele spaniole, *romanceros*, *cancioneros* (inspirate de luptele dintre creștini și mauri, *Poema del Mio Cid* derivată și din *Historia Roderici*), expedițiile nautice și coloniale (*Araucana* de Alonso de Ercilla, *Lusiadele*, de Camoës) etc. [40] Contribuția cronicilor și implicit a istoriei la teatrul lui Shakespeare, la epica romantică (să ne reamintim doar de *Alexandru Lăpușneanu* de C. Negruzzi!), la constituirea oricărei literaturi „istorice", este mult prea evidentă pentru a mai fi analizată.

Valoarea sa este documentară și în același timp de „cunoaștere", în sensul sintezei, al surprinderii imaginii istorice specifice unei epoci, al evocării spiritului diferitelor civilizații, „lumea în sine a unei epoci" sau a unei națiuni, cum spunea și Hegel. [41] Act de cunoaștere totală, tradus printr-o adevărată concepție „enciclopedică" a epocii, acest tip de epic persistă în toate încercările și elaborările de epopei livrești, mai mult sau mai puțin moderne. Heliade Rădulescu, Aron Densușianu, Coșbuc [42] se numără printre protagoniștii români ai acestei atitudini, perimată în esență, dar care a avut logica sa interioară.

Despărțirea epicului de istorie se produce prin eliberarea spiritului de sub constrîngerea „faptelor aievea întîmplate", în direcția „faptelor ce s-ar putea întîmpla" (Aristotel, *Poetica*, IX, 1451 b). Există și imposibilitatea tehnică a povestirii unui întreg fenomen istoric, de unde necesitatea selecției, a secționării (XXIII, 1459 a). Hotărîtoare rămîn însă emanciparea imaginației, optica distanței (fantezia crește pe măsură ce istoria rămîne în urmă), dreptul și necesitatea ficțiunii epice, mecanismul compensării și corectării istoriei, prin absorbirea sa continuă în mit, legendă, baladă, fenomen folcloric universal, inclusiv românesc. [43]

Istoria se povestește singură, obiectiv, riguros, impersonal; epicul simte nevoia să fie povestit de un subiect. Din care cauză, planurile rămîn, în esență, de neîmpăcat : ficțiunea istoriei, „romanțarea", literaturizarea au totdeauna un aer factice, chiar fals. Istoria autentică se opune libertății imaginației [44], produsul compromisului fiind hibridul inevitabil. Adevărul istoriei nu se confundă cu al ficțiunii (Manzoni, *Del Romanzo storico*, 1845), unica salvare posibilă, concluzie bine consolidată și aceasta, fiind numai „verosimilul" și „necesarul" în spirit aristotelic (*Poetica*, IX, 1451 b). Din vechea definiție a epicului se păstrează doar scenariul, narațiunea unor fapte „care au fost", „trecute", „istorice". În rest, relația urmează a se face acceptată, credibilă, numai prin ea însăși, prin talent și ficțiune epică. Întreaga doctrină a verosimilului, clasică în toate sensurile cuvîntului (v. *Clasic*, II, 5 ; *Verosimilul*, vol. III), nu spune nimic în plus. Prestigiul etern și actual al „veridicului" ține de aceeași concepție literară, profund istorizantă și clasicizantă, înainte de a fi „realistă".

Rezultatul este lărgirea continuă, efectivă și teoretică, a narației, liberalizarea sa progresivă, în sensul supunerii tot mai deschise la regimul fanteziei. Eposul popular se transformă în epos cult, demonstrînd o independență tot mai mare față de vechile scheme și clișee, cu un coeficient mereu sporit de invenție. Istoria devine *Chanson de geste*, *Saggas*, denumire preluată și de romanul-cronică modern, prin deeroizare și re-inventivitate totală. Cronica se preface în *Chronikalische Erzählung*, într-o anecdotică, precum la Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX*. Epopeea homerică solemnă, aproape sacerdotală, se dilată într-un cadru narativ atît de încăpător, încît „poemul

eroic" — care derivă din ea — începe să absoarbă practic orice: „Aventuri, iubiri, călătorii, minunăţii, lupte şi alte lucruri asemănătoare", precum se repetă mereu începînd din Renaştere[45], „aventuri eroice", „suită de evenimente nemaiauzite" [46] etc. În felul acesta, totul devine epic posibil. Soarta şi definiţia romanului o dovedesc. El ajunge să includă succesiunea oricăror evenimente posibile, de pildă „romanul epic al unor stări de suflet" [47]. Biografia se „romanţează" la rîndul său pînă la limite extreme. Cum este cu putinţă o asemenea relaxare ?

IV. Modul în care naraţiunea devine posibilă constituie cea mai dificilă problemă a epicului şi un răspuns la întrebarea-cheie : *cum narăm ?* n-a fost încă dat cu suficientă claritate.

1. De obicei, soluţia este căutată în situaţia obiectivă a eului povestitor. Dar această soluţie (nu mai puţin clasică în sens propriu şi figurat) rămîne insuficientă, întrucît toate genurile literare (v. *Genurile literare*, V, VI), arta însăşi presupun un *proces necesar de obiectivare*. Trebuie deci găsită forma specifică a obiectivării epice. Să ne reamintim mai întîi că *eul* nu dispare nici de data aceasta, chiar dacă este sau pare absorbit în operă. Naraţiunea la persoana a treia implică un *eu* subadiacent, care fixează unghiul de refracţie, stilul, personalitatea naraţiunii. Scoaterea din naraţiune a *eului* este utopică în planul literar, sau duce la cea mai curată proză. Numai istoria impersonală a evenimentelor elimină radical subiectivitatea. Trecerea de la istorie la narăţie presupune luarea unei atitudini, precizarea unui raport specific între evenimente şi cel ce evocă aceste evenimente, deci recepţie pe o anume lungime de undă. Intervine, o dată mai mult, fenomenul capital al distanţării dedublate : eul participă direct la acţiune, în forme tipice literaturii (trăire imaginară, transpunere în situaţie etc.), pe care începe s-o povestească, desfăşurîndu-se. Dar pentru ca să poată evoca şi stăpîni acţiunea, eul face un pas îndărăt, se rupe de evenimente, se obiectivează. De unde inevitabila perspectivă epică, întoarcerea ocularului în sens invers, răsturnarea efectului de optică.

a) Se poate vorbi chiar de o pseudolege a îndepărtării invers-proporţionale : cu cît distanţa de *adevărul istoric* se măreşte, cu atît distanţa de *adevărul naraţiunii fictive* se micşorează. Restricţia unui adevăr atrage automat amplificarea

adevărului concurent. Normă literară generală, care s-ar putea numi și *legea distanțării progresive*. Scriitorii, poeții epici au intuit, încă din Renaștere, valoarea depărtării necesare, obligatorii, de timpul și exigențele adevărului istoric: Ronsard cere un „subiect îndepărtat de memoria oamenilor", un interval de trei-patru secole, „ca nimeni să nu mai trăiască și să poată contrazice ficțiunile poetului" *(Abrégé de l'art poétique françois,* 1565). Aspirație și mai limpede formulată de Edward Philipps: cu cît istoria este mai nebuloasă („cosmică, obscură, independentă"), cu atît ea se dovedește mai favorabilă ficțiunii epice *(Theatrum poetarum,* 1675)[48]. Este evidența însăși.

Rezistența — în acest sens antiistorică — a epicului, imposibilitatea transpunerii sale (Blaga vorbea de legea „nontransponibilității" realiste, la fel de legitimă este și cea istorică), devine atunci o concluzie firească. Adevărul epic pur este „mai epic" decît epicul contrafăcut, care doar mimează istoria. Cînd istoria este cunoscută, eposul pare artificial. Dovadă falsitatea cronicilor rimate, a romanțărilor etc. Cronicile pure sînt mult mai epice, mai literare, decît cele confecționate, epopeile livrești etc. Constatările noastre nu sînt și nici nu pot fi „moderne", nici „revoluționare", de vreme ce pînă și Petroniu recomandă eliberarea fanteziei de sub tirania factologiei istorice: „Căci nu trebuie înșirate în versuri faptele petrecute, lucru pe care îl fac cu mult mai bine istoricii, ci spiritul poetului trebuie să se avînte liber printre întorsăturile întîmplărilor, prin acțiunile zeilor și prin elaborarea neînchipuit de chinuitoare a expresiilor poetice" *(Satyricon,* CXVIII).

Invenția epică se dovedește superioară istoriei prin varietatea sa infinit mai mare de „subiecte", perfecționare, „idealizare". Noțiuni și tendințe nu mai puțin tradiționale, întrucît la spatele lor stau cele două teorii clasice, prin definiție suprastorice: *imitația* și *ficțiunea,* metode tipice de substituire și distanțare — uneori enormă — de istorie. Cea dintîi pleacă de la Platon și Aristotel, trece prin Renaștere, pentru a se dezvolta și nuanța, în secolul al XVIII-lea, în sensul imitației creatoare, precum la abatele Batteux[49]. Cea de a doua asimilează poemul epic „fabulei", „ficțiunii", „invenției", ca la Boileau *(L'Art poétique,* III, v. 162, 174). Apariția distincției, care aparține tot secolului Luminilor, între *novel* (istorie reală) și *romance* (istorie imaginară), precum la Hurd *(Letters on Chivalry*

and Romance, 1762) și alții [50], consacră aceeași disociere. Distincția modernă dintre povestire *(récit, histoire)* și *discurs (discours)* corespunde în esență unei separări identice.

Pentru ca narațiunea să înceapă, evenimentul trebuie să se fi încheiat, să fi devenit „istoric", să nu mai fie *hic et nunc*, ci „irealizat". Este noua definiție a vechii ficțiuni, înțeleasă fie ca latență narativă (Paul Valéry : „Un poem epic este un text care poate fi povestit. Dacă este *povestit* obținem un text bilingv") [51], fie ca mișcare narativă nefinalizată, transformată în propriul său scop, o povestire care se face singură și se povestește sie însăși (Maurice Blanchot). [52] Formulare extremă, paradoxală, a imanenței obiective a epicului, urmată de transformarea în epic pur (idee cu care ne vom reîntîlni). Epicul ar fi deci narațiunea care încetează să mai fie istorie, pentru a se preface în propria sa „istorie".

b) Procedeul *distanțării* operează și în cazul elaborării operelor epice, în geneza și chiar în structura lor. Autorul, deplin stăpîn pe narațiune, știe dinainte încotro se îndreaptă, ce final va avea, disociere radicală, „schizoidă" [53]. Istoria se desfășoară treptat, se descoperă progresiv. Romancierul este preinformat. Din care cauză, el poate lua diferite atitudini față de propria sa creație : meditativ-estetică, de analiză și demonstrație a operei ; autoreflexivă, de îndoială și întrebare continuă ; ironică etc. Față de eroi, aceeași disponibilitate : evocare „din afară", „dinăuntrul" personajului, din poziția unui alt personaj. În primul caz, el știe mai mult ; în cel de al doilea, la fel ; în cel de al treilea, mai puțin decît eroul său. [54] În toate împrejurările, evocarea este oblică, din profil, motiv ca A. W. Schlegel să compare epicul cu arta basoreliefului. [55] Separarea, în sfîrșit, se produce și între personaj și cititor. Dacă în lirică „naratorul" și personajul sînt uniți, așezați de aceeași parte, autorul fiind și primul cititor al faptelor sale, epica desparte personajul nu numai de autorul său, dar și de cititor, situați fiecare pe poziții diferite. [56]

2. În același timp, epicul interpune o foarte necesară *distanță și în interiorul seriei de evenimente* însăși, spațiate, regrupate și organizate în sensul unei permanente stimulări a curiozității, cunoașterii și a chiar revelației. Ceea ce se provoacă și se cultivă în mod esențial este intervalul dintre evenimentul actual, povestit, și cel următor, introducerea unui spa-

țiu între secvența imediată și cea succesivă. De unde deschiderea variabilă a compasului (respectiv a pasului narativ), desfășurarea și ritmarea evenimentelor, descoperirea și expunerea lor progresivă. Din structura mitului epicul păstrează vocația „tainei", misterul, tehnica „inițierii" ; din a istoriei, conștiința și perspectiva „evenimentului", a faptului memorabil, semnificativ, invenția și succesiunea de acțiuni, aparent sau efectiv imprevizibile. Căci specificul epicului, în toate ipostazele sale, este *atitudinea de așteptare*, întrebare, expectație, curiozitate, determinate și prezidate, în ultimă analiză, de instinctul fundamental al cunoașterii : Care este adevărul? Cum a fost ? Ce se întîmplă ? Ce va urma ? Întrebări-cheie, inevitabile, imperative, etern deschise, ce dovedesc că substanța epicului include posibilitatea infinită a aventurii și o polisemie latentă uriașă, pe care toate narațiunile din lume și din orice timp, trecute, prezente și viitoare, nu fac decît s-o descopere, s-o dezvolte, s-o pună mereu în valoare. Întreaga necesitate și plăcere a epicului nu este, în esență, alta. De unde și nevoia eternă de istorie, povești, aventuri, surprize etc. Constatare care demonstrează, în același timp, și lipsa de bază ontologică și psihologică reală a teoriilor antiepice moderne.

Se poate numi deci epic acel ansamblu de convenții și procedee literare capabile să provoace, să întrețină și să satisfacă permanenta noastră curiozitate, prin tehnica stimulării „interesului", a „captivării spiritelor", cum spunea și Marmontel [57] (noțiunea „romanelor captivante" nu este deci tocmai nouă !) :

a) *Transmiterea* succesivă de *informații*, știri, noutăți în toate sensurile posibile, constituie cea dintîi, cea mai elementară și mai necesară soluție. Narativul comunică o istorisire într-o ordine a sa, totdeauna personală, dar care implică neapărat continuarea, seria, consecvența, un „va urma", situație pe care Coleridge o ilustra, în glumă, printr-o etimologie fantezistă *(epic ‹epomai = sequi =* a urma) [58]. Fără „noutăți" în serie nu există nici epic, nici atracție epică. De unde și „noutatea", intrinsecă a epicului și, deci, caracterul său implicit sau adiacent de „relatare". Prin extensiune, „raport", „reportaj", demonstrat și prin situații stilistice atît de frecvente : „a avut loc", „s-a făcut", „s-a întîmplat odată" etc.

b) *Disimularea* lui „ce va urma", ignorarea prefăcută și calculată a continuării narațiunii. Autorul „nu știe" și nici nu

trebuie să lase impresia că știe ce se va întîmpla pe parcursul povestirii. Un bun scriitor epic se pune totdeauna în situația cititorului care așteaptă să i se spună doar pe etape „subiectul". Cînd acțiunea se lasă surprinsă chiar de la început, efectul epic este ratat, sau micșorat în cea mai mare parte. Totul se petrece ca și cum naratorul ar asista la desfășurarea propriei narațiuni, pe care o descoperă treptat, prin lectură fragmentară, progresivă.

c) *Întîrzierea*, încetinirea narațiunii și deci amînarea soluției, care nu trebuie niciodată oferită prea repede, ci „frînată". Epicul se grăbește relativ încet; viteza sa are ritmul lui *festina lente*. Cu mult înainte de formaliștii ruși (V. Șklovski) care au pus în lumină acest procedeu al „întîrzierii epice" *(retardare, ralentando)*, Schiller (alături de Goethe, de care am amintit) *(Dramaticul*, I, 3) scria cu deplină claritate: „Scopul poetului epic este în fiecare punct al mișcării sale; de aceea nu ne grăbim cu nerăbdare, ci zăbovim cu drag la fiecare pas" [59]. Acest *mit Liebe verweilen*, atît de înrudit cu faustic *verweile doch!*, care ar vrea să țină în loc clipa frumuseței supreme, să-i amîne trecerea, constituie momentul fundamental al *așteptării* epice. *En attendant Godot* este, de fapt, simbolul modern al aceleiași situații polare: *așteptare / amînare*. Paginile despre *Amînarea, condiție specifică a psihologiei umane* ale lui M. Ralea își păstrează, și în acest plan, interesul. [60]

d) Tehnica amînării epice constă în introducerea unor *obstacole* pe drumul liniar al narațiunii, complicată prin episoade, acțiuni secundare, subordonate, întreruperi ale firului narativ central. Teoria „episodului" are și ea o mare tradiție, întemeiată încă de Aristotel *(Poetica*, IX, 1451 b; XXIV, 1459 b), reluată mereu de definiția clasică a poemului eroic. Desprindem din zecile de referințe posibile doar cîteva formulări în stil modern: pentru Home, episod se numește orice incident care „promovează" sau „întîrzie" *(retards)* soluția finală („catastrofa"), în timp ce Nodier folosește chiar noțiunea și mai actuală de „suspendare" a acțiunii. Hegel, în sfîrșit, semnalează și el existența acestor „piedici" ale dezvoltării acțiunii. [61] Voluptatea „ineditului" ne este încă o dată răpită, chiar dacă Roland Barthes numește acest procedeu *distorsiune*.

e) Rezultatul colaborării dintre tehnicile narative este producerea stării de aşteptare în tensiune, denumită cu un termen şi mai „modern" *suspense*-ul. Epicul creşte şi trăieşte efectiv, din *suspense*, aşa cum muzica se întreţine din combinaţii de sunete. Reflexia literară actuală leagă această noţiune doar de proza de aventuri şi în special de romanul poliţist. Dar adevărul este că orice specie de epică trebuie să „surprindă" şi să „suspende" într-o oarecare măsură curiozitatea, să „atragă atenţia", s-o ţie vie, trează, *en suspense*, cum se observă şi se recomandă neîntrerupt cel puţin de la Renaştere încoace. Sînt constatări curente, întîlnite de la Boileau la Marmontel, chiar în expresiile citate, evident pre-„moderne" [62]. Firește, acest *suspense* are grade foarte variabile de calitate şi intensitate : el poate fi puternic, mediu sau slab, excepţional sau ieftin. Dar fără cultivarea stării de aşteptare, „ghicire" şi anticipare posibilă a viitorului acţiunii, epicul este negat în esenţă. Din care cauză, plictiseala este antiepică prin definiţie ; un epic-plictisitor constituie o contradicţie în termeni, vezi „noul roman". Orice facilitate urmează, desigur, a fi îndepărtată. Fără însă un coeficient anumit de „mirare" (cum traducea şi al nostru Gr. Pleşoianu din La Harpe), epicul devine o imposibilitate manifestă.

f) De unde rezultă că epicul pregăteşte şi se rezolvă în cele din urmă într-o *surpriză*, propunînd o soluţie neaşteptată, inedită. Ea poate fi „miraculoasă", în sensul vechii tradiţii (*deus ex machina*, intervenţii supranaturale, practici mistic-magice), sau conformă mentalităţii moderne („miracolul ştiinţei", *science-fiction* etc). Totuşi, fără acest răspuns neaşteptat pe care epicul îl dă nevoii noastre de surprinză, enigmă, mister şi mai ales de cunoaştere, logica interioară a narativului nu poate să funcţioneze. Avem nevoie de un deznodămînt, fiindcă întreaga succesiune de evenimente înaintează şi sugerează o astfel de convergenţă. Avem nevoie de un răspuns ca să aflăm legătura, relaţia, motivarea şi cauzalitatea evenimentelor („legea motivaţiei" a formaliştilor ruşi). Şi avem nevoie, în sfîrşit, de un răspuns şi la întrebarea : ce semnificaţie are întreaga acţiune? Ce *este* ea *în esenţă* ? Ce *simbol* închide şi ce exprimă ? Epicul răspunde la toate aceste mari taine, findcă el este „misterios" prin definiţie.

Deşi problema n-a fost încă studiată şi, pe cît se pare, nici măcar pusă cu stringenţă, toate procedeele epice pot fi urmă-

rite și în cazul creației epice, cînd obiectul narațiunii devine procesul însuși de autoreflexie și elaborare al operei. Anumite jurnale de creație, *Journal des „Faux-monnayeurs"*, de pildă, de André Gide, oferă indicii tocmai în această direcție : alegerea temei, ritmul, dozajul scenelor etc.

V. Produsul literar al acestor tehnici epice este, firește, *narațiunea*. Definirea sa exactă întîmpină însă dificultăți de terminologie și analiză. Apar de timpuriu o serie întreagă de sinonime aproximative ale acțiunii și modului de „a povesti" și se pune chiar întrebarea dacă excesul de rigoare este într-adevăr necesar, cît timp conceptul central rămîne același. Se poate admite totuși utilitatea analitico-estetică a disocierii între materia și forma narațiunii, între conținutul nud și elaborarea sa epică. De unde două mari grupe de formule — trebuie subliniat mereu — destul de ambigui :

1. Dacă istoria este fundamental „epică", atunci orice narațiune conține o *istorie*. Narațiunea este deci o *histoire*, o *story*. Și în românește, „a spune istorii" înseamnă „a povesti". Definiția închide situația esențială : relația unor evenimente, fapte, întîmplări trecute, care s-au consumat, au fost, au devenit „istorice". Asemenea oricărei istorii, narațiunea poate fi rezumată, comprimată, schematizată, redusă la esențial. În felul acesta, poate să apară și *argumentul* povestirii, propoziționea epopeii, noțiuni specifice vechii retorici și poetici.

În același timp, istoria narativă a fost și este privită ca o *fabulă*. Mai întîi, în înțelesul tradițional, de ficțiune, invenție, povestire imaginară („Poemul epic este o fabulă", P. Le Bossu, *Traité de poème épique*, 1675), de acțiune îmbogățită prin episoade, sau de imitare a unei acțiuni, în sens aristotelic. Apoi, prin contribuția formaliștilor ruși, moderni, *fabula* începe să fie înțeleasă drept „materialul care servește formării subiectului" [63], ca totalitate a evenimentelor brute. Deci o materie primă, preliterară, necesară construcției narative : ce s-a petrecut efectiv, ce evenimente și personaje intră în scenă etc. Pe scurt, simpla *temă*, care poate fi parafrazată sau rezumată în cîteva cuvinte. Noțiunile : *pretext*, *anecdotă*, *motiv*, foarte apropiate, nu pot fi nici ele ignorate. Să reamintim, în trecere, că încă din secolul al XVIII-lea în definiția *fabulei* intră „evenimentele" și chiar „motivele" (Abbé de Pons) [64].

2. Dezvoltarea elementelor narative dă naștere la ceea ce s-a numit, tot în tradiție aristotelică, *intriga (Poetica*, VIII, XVIII), înlănțuirea peripețiilor : recunoașteri, întîmplări, episoade etc. În Renaștere, intriga se mai numește și „artificiul epicului" : modul de tratare al materiei (T. Tasso). Dar cele mai bune formulări nu aparțin acestei perioade, nici clasicismului, ci tot secolului al XVIII-lea, mai ales lui Marmontel : *Intriga* este „un lanț în care fiecare incident formează o verigă", „o combinare de circumstanțe, incidente, interese și caractere din care rezultă, în așteptarea evenimentului, incertitudinea, curiozitatea, nerăbdarea, neliniștea etc.". Definițiile moderne nu adaugă nimic esențial [65].

Este îndreptățită asimilarea *intrigii* cu noțiunea de *acțiune* sau *subiect* ? În planul material al narațiunii („materie", „conținut"), fără îndoială. Dovadă și oscilările traducătorilor lui Aristotel și ale altor texte antice. Subiectul constituie succesiunea narativă la modul plan, firul epico-istoric, axul central, tot ceea ce se desfășoară și poate fi povestit „în lanț". Apare însă și o altă accepție, extensivă, de tip formalist-structuralist, conform căreia subiectul constituie „modul de utilizare a evenimentelor", afabularea, inclusiv totalitatea procedeelor folosite în procesul narațiunii, „tratamentul artistic al fabulei" [66]. În această împrejurare există riscul să nu se mai facă nici o deosebire precisă între procedeele specific epice ale „subiectului" și „subiectul" estetic-literar propriu-zis, respectiv structura sa. Dacă „subiectul" este „prezentarea în ordine artistică a motivelor", „complexul de motive", accentul principal cade inevitabil pe ideea de „ordine artistică", de „structură". Cum, de altfel, se și întîmplă prin traducerea ideii de *acțiune, subiect* etc., dar și de imitație epică, prin cuvîntul englezesc *plot*. Și mai ales prin extinderea acestui concept *(plot)* asupra întregii condiții literare : acțiune finalizată, sens, unificarea efectului final, conform concepției criticii „neoaristotelice" americane. [67]

3) Analiza dovedește că narațiunea nu se identifică nici integral, nici în esență cu nici unul din aceste elemente, pe care le combină și le organizează într-un regim propriu. Sfera sa este supraordonată, în primul rînd în sens *supraistoric*,

supraevenimențial (barbarismul trebuie acceptat ca un expedient terminologic).

Evenimentele acțiunii istorice nu se confundă cu evenimentele acțiunii epice. În timp ce conținutul (respectiv „fabula", „intriga", „acțiunea", „subiectul" istoriei) este *exclusiv* evenimentul real, consumat în timp și spațiu, evenimentul narativ, celula epică propriu-zisă, este *inclusiv*. Ea poate povesti practic *orice*, de la fapte diverse, la aventuri spirituale și la aflarea unor semnificații ascunse, de pildă ce înseamnă *Graalul*, ca în romanele medievale. [68] *Orice* fapte pot deveni obiectul sau subiectul unei fabule, intrigi, acțiuni etc. Dar deosebirea esențială rămîne alta : în timp ce istoria se dovedește, cel puțin sub raport anecdotic, faptic, „evenimențial", *irepetabilă*, narațiunea poate fi *repetabilă*, chiar în interiorul narațiunii însăși : o narațiune povestește o altă narațiune, povestea unei alte povești (cazuri clasice : *1001 de nopți*, *Decameronul* etc.). Istoria se povestește singură, o dată pentru totdeauna. Narațiunea trebuie povestită și poate fi repovestită. Înțelegem foarte bine de ce prestigiul istoriei și al conținutului său continuă să fie foarte mare în epică : obsesia evenimentului real este reminiscența originii mitico-istorice a epicului. Totuși, ca un eveniment oarecare să poată fi narabil, el trebuie să sufere o anume metamorfoză, să întrunească un număr de condiții esențiale, minimale :

a) Evenimentul istoric se înfățișează global, unitar, „sălbatic". Spontaneitatea și brutalitatea sa nudă dau conștiinței literare impresia „anarhiei", invaziei și totalității copleșitoare. Narațiunea introduce în fluxul evenimentelor segmentarea, fragmentarea, izolarea unor secvențe. Se numește secvență epică un fapt bine delimitat de alt fapt. De unde apariția nu numai a episoadelor și micro-povestirilor, dar și a unităților narative și a *motivelor* (cele mai mici părți indecompozabile ale narațiuni), unități epice ireductibile, care nu mai pot fi divizate. (Conceptul de *motiv* cunoaște și o accepție estetică largă : aspectul concret-individual al operei : cîte opere, atîtea „motive". Alteori, ideea de motiv se reduce la materialul faptic, tematic, al unei lucrări literare. În acest sens, motivul încetează a fi o particularitate specifică a epicului, liricului sau dramaticului.)

Noțiunea rămîne însă utilă, fiindcă ea poate defini două situații epice specifice : „atomizarea" narațiunii istorice, reducția la scară epică, izolarea unui simplu fapt („s-a întîmplat *ceva*, care nu poate fi confundat sub nici o formă cu *altceva*"), și „mișcarea" (conform sensului etimologic). Motivul impulsionează, „mișcă" acțiunea, o realizează, constituie elementul său motor.[69] Ceea ce nu înseamnă că nu apar și serioase obiecții : pulverizarea motivelor împinsă la nivelul simplei propoziții ia noțiunii de motiv orice caracter epic definitoriu. În plus, fenomen și mai grav, dacă motivul poate fi comprimat într-o singură propoziție, ce definește și rezumă tema epică, el anulează prin aceasta însăși existența epicului, care implică în mod obligator desfășurarea. Prin abstractizare extremă, epicul devine un fel de precipitat cristalizat al narațiunii, negîndu-și propriul mecanism.

b) În timp ce evenimentul istoric concret, individual, irepetabil etc. este rodul oricărei tipizări efective (cataloagele de fapte istorice sînt foarte elastice și aproximative), narațiunea epică se dovedește infinit mai favorabilă *tipologiei*, stereotipiei, șablonizării stricte. Și cu cît narațiunea este mai tradițională, mai folclorică și ancestrală, cu atît situațiile-șablon, prefabricate, motivele și laitmotivele pot fi mai bine identificate. Istoria este irepetabilă ; narațiunile sînt sau pot fi recurente. Istoria imaginează și inventează mereu ; narațiunea nu simte nevoia permanentă a acestui efort, fiindcă spiritul literar — implicit epic — lucrează deopotrivă în sensul abstractizării, tipizării și invenției. Logica sa interioară este în același timp universalizarea schematică și combinarea infinită a elementelor schematizate. Acțiunile, în planul epic, se grupează singure în situații tipice, „prototipi" (după B. P. Hașdeu în număr de 28, *Basmul, Magnum etymologicum...*, III, 1893), „coduri", mișcare dublată de tendința centrifugă a eliberării de sub constrîngerea „codului". Altfel nu s-ar explica persistența motivelor (noțiune și mai bine definită prin „situație tipică"), conservarea temelor și tipurilor literare (nu numai folclorice), revenirea eternă a unor simboluri, întreg aspectul categorial al literaturii. Fenomenul explică și predispoziția spre monotonie, repetiție și mecanizare a epicului tradițional. Cu cît narațiunea este mai veche, stereotipă, cunoscută, cu atît ea parcă „stă pe loc", se învîrte circular și nu mai respectă

decît cu mare greutate procedeele „surprizei". Epicul pur, autentic, este structural antifolcloric.

c) Evenimentele istorice sînt *cauzele*, evenimentele epice devin *funcționale*, execută o acțiune necesară și convergentă în interiorul unei structuri. Firește, și aceste funcții pot fi tipizate (de ex., cele 31 de funcții invariante stabilite încă de V. I. Propp : *Morfologia basmului*, 1928), dar caracterul lor esențial rămîne sistemul specific de relații, instituirea unor raporturi constante, necesare și funcționale, factor esențial al coeziunii oricărei unități narative. De unde, apariția *ordinii epice*, diferită de cea *istorică*, purtătoare a propriei sale semnificații, organizări și ierarhizări a faptelor narate. Tehnica funcționalității epice este condusă de norma distanțării și a procedeelor tipic narative : informarea, încetinirea, obstacolul, *suspense*-ul, surpriza. Se observă imediat că desfășurarea evenimentelor istorice are un caracter net deosebit : ea nu informează, păstrează ritmul său imanent, nu implică obstacolul creator, nu-și impune nici o amînare (cauzalitatea istorică nu se suspendă niciodată), nu calculează efecte în vederea surprizei. Istoria nu se dedublează pentru a se oferi conștiinței sale ca spectacol.

4. Deosebiri esențiale se constată și în cadrul raportului *narațiune/acțiune*, imposibil de confundat, în ciuda afinităților evidente. Chiar dacă dorim să păstărm termenul tradițional, acțiunea narațiunii se deosebește net de acțiunea istorică propriu-zisă :

a) Istoria n-are nici început, nici sfîrșit. Nimeni nu știe cînd „a început" istoria, în timp ce orice narațiune are un început precis, un *start*, care este știut și anunțat. Atît este de adevărat acest fapt, încît istoria nu-și află „începutul" decît în și prin intermediul unui text narativ (*Geneza*, orice fel de *anale*, *istorii*, *cronici scrise* etc.), care o instituie, începînd s-o nareze. În același timp, narațiunea demarează în orice moment al acțiunii istorice sau fictive. Mai ales în această privință, disponibilitatea epică se dovedește excepțională : povestirea poate porni de la început, de la un stadiu ulterior, *in medias res* și nu *ab ovo* (Horațiu, *Ars poetica*, v. 147) și chiar de la sfîrșitul acțiunii. După cum ea se poate încheia și pe parcurs, în oricare din aceste faze : la început, curînd după începerea acțiunii, sau în mijlocul ei. În interiorul acțiunii „mari", abstracte, narația își decupează propriul său segment, cu libertatea de a-l așeza

oriunde și oricînd pe axa abstractă a istoriei. Inserția narațiunii în istorie este deci perfect arbitrară, convențională. Ea se intercalează *oriunde* și *oricît* dorește. Istoria este neîntreruptă; narațiunea se poate întrerupe în oricare punct al său, recuperînd la reluare episoadele uitate sau „sărite".

b) Asemenea istoriei, narațiunea implică succesiune de evenimente. *Narativ înseamnă succesiv.* Doar că succesiunea narativă — preluată de totalitatea procedeelor analizate — nu se confundă cu succesiunea istorică propriu-zisă. Ea nu este perceptibilă decît *a posteriori* și numai ochiului analitic, deprins să încadreze evenimentele istorice (aparent haotice) în serii, lanțuri și cauzalități, structuri. Dimpotrivă, percepția narațiunii este concomitentă desfășurării sale; ea merge *pari passu* cu lectura. Totodată, înlănțuirea sau îmbucarea secvențelor narative (*emboîtement, enchassement*: povestire *în* povestire) are totdeauna un caracter *finalizat, concurent,* care lipsește — cel puțin în aparență — succesiunii istorice. Deci succesiune *aleatorie* într-un caz, *necesară* în altul. În sensul că narațiunea implică o logică imanentă, cu antecedenți și consecvenți identificabili, previzibili și acceptabili. Simbolul acestei situații ar fi noțiunea de *destin,* explicație metafizică a unei necesități logico-estetice: narațiunea presupune propria sa succesiune logică. Ea se desfășoară după „destinul" său, cu precedenți și succedenți „fatali", care-și fac acceptată propria lor verosimilitate.

c) Istoria este *ireversibilă,* narațiunea poate fi *reversibilă* sau răsturnată. Ordinea istoriei este cronologică, naturală; a narațiunii, supraistorică, artificială. Observația aparține domeniului clasic.[70] Cu precizarea nuanței, însemnată, că *sensul* și *direcția* narațiunii nu pot fi confundate. Dacă sensul, în orice narațiune și în orice fragment al său, este totdeauna unic, de *înaintare* în direcția sfîrșitului, pe parcursul unei secvențe ea poate lua uneori și direcția inversă, prin revenire, întoarcere din drum etc. Chiar în narațiunile care încep cu sfîrșitul, desfășurîndu-se îndărăt, retroactiv, *à rebours,* sensul rămîne același: înaintarea, progresiunea către efectul final al soluției și surprizei.

d) Istoria aglutinează acțiunile, fiind *cumulativă*; narațiunea rămîne *selectivă*: din infinitatea de întîmplări pe care istoria le produce, naratorul extrage doar una (după teo-

ria clasică, faimoasa normă a „unității de acțiune"), sau mai multe. În orice caz, doar cîteva, un număr precis, limitat de acțiuni, care pot fi juxtapuse, deci paralele ; alternate, deci supra- sau subordonate ; interferente, deci coexistente etc. Succesive sau simultane, narațiunile se dovedesc însă totdeauna restrictive, optative, în raport cu imensa ofertă narativă a istoriei.

e) Aparent, istoria prezintă o structură narativă etern *deschisă*, infinită („nu se sfîrșește niciodată"), iar narațiunea una *închisă*, în sens de secvență și discurs încheiat, finit (orice operă are un „început" și un „sfîrșit", conform doctrinei clasice). Totuși, lucrurile par — și uneori chiar se petrec — invers. Istoria, o dată consumată, ea se închide sub ochii noștri, devine automat finită. Fiecare moment istoric reprezintă un absolut, care suprimă propria sa durată. Istoria ne imobilizează în interiorul secvenței sale, ne izolează între două limite. Cu totul altfel se întîmplă în cazul narațiunii, determinată de aspirația infinită de cunoaștere, de curiozitatea noastră nesățioasă. Dovadă tehnica de „serial" a Șeherazadei, poveștile cu 1001 de nopți și zile, care se leagă unele de altele în serie continuă. Succesiunea și inerția narațiunii sînt atît de puternice, încît orice deznodămînt produce satisfacție și tristețe în același timp. Regretăm sfîrșitul. În orice caz — încheierea, finalul narativ, adevărată infracțiune a ordinii și latenței narative deschise. Surpriza epică decurge din chiar această schimbare neașteptată de regim.

f) Istoria, în sfîrșit, nu este nici gratuită, nici arbitrară (ininteligibilul, „iraționalismul" său sînt aparent imediate, descifrabile totdeauna *a posteriori*), în timp ce epicul tinde să se apropie integral de condiția gratuității, purității, de a propriei sale cauzalități și finalității imanente. Iar aceasta se reduce, în ultimă analiză, la impulsul de neînvins al succesiunii infinite, libere (necanonizate), imprevizibile, care-și găsește realitatea, rațiunea și atracția în propria sa mișcare de înaintare. Epicul integral va fi deci sacadat, eruptiv, impulsiv chiar, fără motivare, proiectat spre un punct necunoscut, enigmatic, care-l atrage ca un pol magnetic, nelocalizat pe nici o hartă. Din care cauză, epicul pur n-are nevoie de eroi propriu-ziși și cu atît mai puțin de „tipologie", sau de povestitori declarați (vezi istoriile anecdotice, nuvelele din Renaștere, multe texte moderne), ci

numai de agenţi ai acţiunii, participanţi activi, denumiţi uneori *actanţi*[71], al căror rol este doar să comită acte în serie. Deci epicul pur se confundă cu actul pur. Condiţia sa se dovedeşte atît de exigentă, încît logica actului pur refuză pînă şi logica naraţiei organizate, opera literară structurată ca atare.

O interesantă experienţă a literaturii noastre demonstrează tocmai acest fenomen. La *Jurnalul literar*, G. Călinescu publică începutul „absolut improvizat" al romanului sau nuvelei senzaţionale *Misterele castelului din Tristenburg* şi invită pe colaboratori să dea foiletoane în serie, cu indicaţia : „N-avem nici un plan şi noi înşine sîntem curioşi să ştim ce cuprinde naraţiunea posibilă. Dumas-tatăl începea foiletonul fără să ştie ce va urma." Jocul începe. Însă după 7 foiletoane el este întrerupt cu motivarea : „Nu se încheagă nici o istorie". „Toate foiletoanele sînt pline de fantezie şi de spirit. Dar ne întrebăm : unde duc ? Oricît le-am continua, n-am putea spera într-o organizare epică."[72] Accident inevitabil : logica epicului pur nu putea să nu vină în contradicţie cu logica naraţiunii organizate. Se face o dată mai mult dovada că — în situaţiile-limită — cele două finalităţi nu numai că nu se suprapun, ci chiar se exclud reciproc. Epicul pur n-are nici un „plan" ; el este spontan, condus de o finalitate oarbă, determinată exclusiv de secvenţa anterioară. Logica sa este a contiguităţii imediate ; logica naraţiunii — a necesităţii finalizate.

Singura posibilitate de împăcare estetică a celor două planuri constă în transformarea foarte dificilă a naraţiunii în propria sa naraţiune, care să ne spună cum s-a născut povestea şi cum se desfăşoară. Deci prima şi ultima temă epică se dovedesc a fi chiar apariţia şi instaurarea epicului : „povestea povestei". Aşa cum procedează şi Şeherazada, în *1001 de nopţi*, anumiţi naratori în unele romane medievale (în *La Quête du Graal*, acţiunea se confundă cu însăşi povestirea căutării Graal-ului : romanul povesteşte *cum* romanul povesteşte), unele texte moderne, în care naraţiunea vrea să se resoarbă în actul de a scrie, transformată în propriul său discurs.

g) Cîteva disocieri ale raportului *timp istoric/epic* sînt de natură să precizeze şi mai amănunţit aceste complicate transformări determinate de următoarea situaţie fundamentală : timpul istoric este concret, dat, „profan" ; cel epic este supraistoric, inventat, cu afinităţi „mitice", intemporale.

De unde o mare autonomie, libertate și capacitate de transformare a timpului istoric, a cărui soartă finală este de fapt abolirea, anularea, suspendarea.

Deosebit de evidente sînt, mai ales, următoarele diferențieri : timpul istoric este cronologic, deci ireversibil și irepetabil ; de ordinul duratei concrete, deci nesecționabil și necomprimabil ; limitat, deci de durată fixă, bine precizată. Timpul epic își poate îngădui numeroase licențe : anticiparea, sub diferite forme de preaviz (titluri, prologuri narative, interpolări explicative) și recuperarea prin rememorare ; contracția și dilatarea (ani într-un singur vers, cîteva zile în lungi poeme) ; lipsă de durată fixă, întrerupere sau reluare *ad libitum*, în interiorul unei cronologii pur interioare (observații făcute încă din Renaștere)[73] ; repetarea și omniprezența (mai multe acțiuni, în același timp, în diferite locuri). De unde se deduce ușor (contrar unor afirmații) că dimensiunea temporală a istoriei este unidimensională, în timp ce dimensiunea epicului este pluridimensională. Istoria este liniară. Acțiunea epică este sau poate fi paralelă, simultană, bi- sau trifurcată etc.

S-a ridicat mereu întrebarea dacă epicul se desfășoară la trecut sau prezent, criteriu de clasificare și al genurilor literare (v. *Genurile literare*, V, 2) : prezentul ar fi „liric", trecutul — „epic", viitorul — „dramatic". S-au propus, firește, și alte soluții. Dar în raport cu timpul istoric, totdeauna trecut (el devine *trecut*, deci „istoric", chiar în clipa în care se consumă, dat ireversibil la spate), epicul — și de fapt întreaga literatură — se desfășoară numai la *prezent*, întrucît *actualizează*. Regimul epicului este prezentul etern, perpetuu, deoarece acțiunea fictiv-epică se produce și se consumă chiar în timpul și pe durata narațiunii, printr-un (de fapt) dublu „prezent istoric". Fiindcă eul narativ trebuie neapărat să comunice (indiferent dacă evenimentele sînt trecute, prezente sau viitoare), acum, *hic et nunc*, totul se proiectează pe ecranul conștiinței imediate, prezente. Orice *a fost* (în realitate, sau în realitatea ficțiunii) devine și se petrece *acum*, tot în virtutea convenției ficțiunii. În felul acesta, devenim contemporani cu eroii homerici, cu Ștefan cel Mare etc. S-a propus ca acest tip necronologic (neistoric) să se numească *tempus*, disociat de *tempora* (timpurile verbale), cu care nu corespunde niciodată. oricît naratorul le-ar indica[74].

Apar și deosebiri de ritm : al istoriei — dat, controlat, determinat ; al epicului — disponibil, elastic, accelerat sau întîrziat, *au ralenti*, după împrejurări. Se înregistrează diferențieri și între ritmul timpului narat, al narațiunii și al lecturii, cu faze de sincronizare, suprapunere sau separare. Ne lăsăm conduși de propria cadență a narațiunii, scriiturii și lecturii, conform ritmului interior al acestor operațiuni.

Atît este de relativă autoritatea timpului istoric sau epic, încît literatura (nu numai epică) tinde să i se sustragă total, să devină indiferentă oricărui timp, să cultive și să se refugieze în intemporal și neutral. „A fost odată" nu este numai condiția temporală a basmelor, ci a oricărui epic pur, făcut din secvențe unde nu se întîmplă nimic, afară de scurgerea abstractă a timpului. De unde o senzație invincibilă de monotonie ori circularitate, de fapt unul și același lucru. Regăsim în felul acesta situația epică primordială a mitului și a timpului mitic, făcut din reîntoarceri periodice, ciclice, timp care se regenerează prin el însuși (ca în romanele *à tiroirs* ulterioare), la intervale simbolice. Această „veșnică reîntoarcere", profund statică, reapare și în unele romane „moderne", precum *Les Gommes* de Alain Robbe-Grillet, narațiune circulară, care se întoarce exact la punctul său de plecare. Efectul este ieșirea din timp prin suprimarea sa radicală.

5. *Tipologia* epicului ilustrează, o dată mai mult, polarizarea de totdeauna a literaturii : antropologică — sub raportul conținutului uman (teme, tipuri universale) ; formală — sub speța tehnicii specifice. De unde constituirea unei duble tipologii — cadru, foarte generale, cu numeroase subtipologii pe compartimente. Dăm doar cîteva indicații, care ilustrează acest principiu general. Dacă tipurile narative elementare corespund, într-adevăr, „formelor cele mai generale ale comportamentului uman" [75], ni se dovedește (pentru a cîta oară ?) că epicul este condiționat (asemenea liricului sau dramaticului) de structura conduitelor umane. Tipologiile literare n-au în genere mare utilitate dacă se reduc numai la „conținuturi". Mai semnificative rămîn tipologiile formale. Dar atunci, cîte procedee epice predominante se constată, atîtea tipuri tehnice obținem [76]. Privind foarte de sus, observăm două mari grupe bine distincte, narațiuni tipizate și netipizate, monotipice și politipice. Din prima categorie fac parte basmele, po-

veștile, narațiunile „simple" etc., în genere „speciile" tradiționale folclorice ale genului epic [77], din a doua... restul. Firește, cam vag. Categoriile tehnice : epic linear — circular ; serial — încastrat, intercalat ; supraordonat — subordonat ; aditiv, corelativ, consecutiv etc. abia în ultimul timp încep a fi cercetate în amănunțime [78]. La fel, analizele stilistice, întemeiate fie pe opoziția *metonimie / metaforă* (R. Jakobson), *povestitor / personaj*, fie prin categorii stilistice tradiționale : stil indirect, stil direct, prezent etern etc. [79], vorbire trăită, stil indirect liber, monolog interior etc.

6. În cadrul reacțiunilor și teoriilor antiliterare actuale (v. *Antiliteratura*, II) și în baza acelorași argumente se vorbește în ultimele decenii și de o reală sau pretinsă *criză a epicului*. Încă La Bruyère observă : „Unul din semnele mediocrității de spirit este a povesti mereu" *(Des Jugements*, 52). J.-J Rousseau era și el de părere că epicul constituie o soluție de expedient : cu puține aventuri devii un „talent" *(Confessions*, II, L. XI). Se mai afirmă că mitul modern al poeziei nu poate asimila epicul, că viața este (sau pare unora) cînd mult mai epică decît orice imaginație, cînd lipsită total de evenimente, pe durata existenței neîntîmplîndu-se, de fapt, nimic (teza absurdului) ; că „istoria" (anecdota) este o „noțiune perimată", în care nimeni nu mai crede și, bineînțeles, „imposibilă", ordinea sa fiind profund subminată [80] etc.

Astfel de idei de „avangardă" pătrund, firește, și la noi, în sfera prozatorilor dacă nu foarte „tineri", în orice caz lipsiți de imaginație, suflu, respirație bogată, neinteresați de mari construcții epice [81]. Ar fi de răspuns, în două cuvinte, doar atît, că nevoia de epic, aventură, acțiune, ficțiune, evaziune, este eternă (dovadă, între altele, și voga romanului polițist), și că literatura română, care n-a ajuns nici pe departe la stadiul saturației, blazării și indiferenței profunde, reale, pentru epic, nu este încă organic interesată de astfel de rezistențe (antiepice, antilirice etc.). Simplu fenomen de contagiune, mimetism intelectual, afectare, uneori — desigur — și căutare sau experiență personală efemeră, ori criză de creștere, micul „antiepic" românesc actual seamănă adesea cu tichia de mărgăritar din poveste.

ESEUL

Printre noțiunile literare actuale de foarte largă circulație se numără și *eseul*, concept proteic, cu o mie și una de fețe, pe cît de nebulos și ambiguu în numeroase spirite, pe atît de cultivat și elogiat cu ostentație în cele mai neașteptate direcții. Ce n-a devenit în ultima vreme „eseu" ? Monografia, biografia, studiul critic, articolul, cronica, prefața, romanul, nuvela etc., toate pretind a fi „eseuri", toate vor să treacă — prin snobism și exces de distincție — drept „eseuri". De unde, și în acest caz, necesitatea clarificării și demistificării sistematice.

I. Oricît de liber și elastic, de „antigen" ar fi, eseul implică un număr de *accepții conturate*, un obiect și o „metodă" specifice, imposibil de identificat cu alte activități teoretice sau critico-literare. În nici un caz nu se poate subscrie la afirmația : „A defini eseul — a-i circumscrie aria, a-i găsi genul proxim și diferența specifică — e o lucrare logică pe care stilul eseistic o refuză" [1]. Sfera supraordonată este, fără îndoială, ideea de „scriere", „operă", „lucrare spirituală". Cît privește notele diferențierii, ele au o veche tradiție. De fapt, mai toate sensurile de bază sînt întrevăzute sau folosite încă de Montaigne [2], care prin ale sale *Essais* (1580) introduce noțiunea în cultura europeană. Nuanțele sale oferă un bun punct de plecare :

1. Într-un prim înțeles, „eseu" vrea să spună : *examen, probă, probă de examen*, prin extensiune : *verificare*. Cînd Montaigne vorbește de *„l'essay de mes facultez naturelles"* (L. II, Ch. X), el folosește ideea de „eseu" în acest sens, foarte apropiat de altfel de etimologia cuvîntului (lat. *exagium* = „cîntă-

rire", la figurat : „examen precis, exact"). Nuanța reapare ori de cîte ori eseistul modern mărturisește preocupări analitice, critice, de control și verificare, pe teme introspective sau obiective.

2. Tot la Montaigne, într-o accepție mai generală, primită și de alții în secolul al XVI-lea, „eseu" devine sinonim pentru ideea de *experiență*, în sensul pedagogic, dar întrucîtva și modern al cuvîntului. „Les essais de ma vie" (L. III, Ch. XIII) înseamnă „experiențele" vieții mele, atît pe latură de „încercare", de „punere la încercare" („s'éprouver", „s'exercer", L. III, Ch. II), cît și de „cîștigare de experiență" („enquierir", „apprentissage", L. II, Ch. III). Făcînd „eseuri", mă dezvolt, cresc, asimilez noi adevăruri, îmi sporesc capacitatea morală și intelectuală. Ambele sensuri prevestesc și pregătesc noțiunea modernă de „experiență" interioară sau intelectuală, apoi de trăire a unei „aventuri" spirituale.

3. Însemnată, ieri și azi, rămîne și nuanța epicuree. Noțiunea de „eseu" implică, la Montaigne și la alții, ideea de *degustare*, de *gouster* (L. III, Ch. XIII), accepție care s-a păstrat în noțiunea italiană de *saggio (assaggiare* = a gusta). Eseistul doar „gustă" subiectul, îl „încearcă", nu-l consumă în totalitate, nu-l epuizează. Eseul ar fi deci „aperitivul" spiritului, un *hors d'oeuvre* plăcut, savuros, suculent, excitant. Din care cauză, plăcerea ideii devine superioară adîncirii sau rigorii ei. Toți eseiștii clasici, dintre români Mihai Ralea, apoi Matei Călinescu, vor vorbi deci de : „seducție intelectuală", „plăceri de o noutate mereu surprinzătoare", „bucurie" [3]. Departe de a constitui o frivolitate, nuanța este acceptată și de definițiile cele mai severe ale eseului. [4]

4. Sensul central, anticipat nu mai puțin de Montaigne (de uz destul de frecvent tot în secolul al XVI-lea), merge însă în direcția ideii de : *încercare, tentativă, exercițiu*, inclusiv și în titlul *Eseurilor : coup d'essai* (L. III, Ch. IX ; L. I, Ch. VIII), *manière d'essay* (L. I. Ch. XXVIII), *comme les enfants proposent leurs essais* (L. I, Ch. LVI). Eseistul „încearcă" să scrie, să trateze un subiect. Nu știe însă dacă va izbuti. Totuși, este

dreptul său să „încerce". Acest „exercițiu" de nuanță modestă, anticipat întrucîtva de ideea *experienței* (înregistrată mai sus), va fi asimilat progresiv ideii de „cercetare". Căci orice tentativă de descoperire a adevărului, de a discuta o temă oarecare, echivalează cu „tratarea" sa analitică, oarecum la jumătatea drumului între „încercare" și „studiu". Ni se pare a surprinde această nuanță, într-un titlu programatic ca acesta : *Discourses by Way of Essays* (1668) de Abraham Cowley. „Discursul" indică tema, noțiunea de „eseu" — metoda *(way = calea).*

5. Progresele științei experimentale orientează eseul, în secolul al XVIII-lea, într-un *sens predominant științific,* de „examen" obiectiv, sistematic, metodic. Este de altfel și perioada în care apar o serie de celebre tratate-„eseuri" filozofice și istorice (Locke, Leibniz, Hume, Voltaire) : *Essay Concerning Human Understanding, Nouveaux essais sur l'entendement humain, Essai sur les moeurs et l'esprit des nations* etc. Dar nicăieri nu iese mai bine în evidență această deplasare semantică decît în *Enciclopedia* lui D'Alembert și Diderot : în timp ce sensului „literar" al eseului i se consacră un articol numai de 11 rînduri, celui științific („În chimia metalurgică"), nu mai puțin de 10 pagini compacte. Unul „tratează sau atinge în treacăt *(effleure)* diferite subiecte", sau „un subiect particular", celălalt este „examenul unui mineral care are de scop cunoașterea diferitelor substanțe ce intră în compoziția sa etc.". Un repertoriu de sinonime franceze, de la sfîrșitul secolului, nici nu mai înregistrează accepția pur literară a eseului.[5] Ea va fi redescoperită abia în secolul trecut.

Scientismul modern consolidează și mai mult noțiunea, căreia îi dă sensul experimental de *Versuch* (tentativă, experiență, investigație științifică) : contribuție de proporții reduse, metodică însă, orientată spre explorare și obținere de rezultate precise, fie și parțiale.[6] Este vorba, totuși, de o deviere și chiar de o alterare a înțelesului originar, sub presiunea activităților moderne de cercetare. Ideea de bază, autentic eseistică, rămîne mereu relativistă : eseistul numai „încearcă" să dea o soluție. N-o impune, nici n-o dogmatizează. Doar o propune. El ridică o problemă, punîndu-se pe sine și pe alții la „încercare". Ispitește, incită adevărul. Nu-l definește integral, obligator și cu atît mai puțin definitiv pentru nimeni.

6. Din combinația acestor sensuri, sub aceeași influență scientistă predominantă, s-a născut și ideea modernă de *experiment* (v. *Experimentul*), de unde eseul *gen experimental*, „scriere sau artă experimentală" (*théâtre d'essai, cinéma-essai*), nu fără serioase analogii de metodă. Precum omul de știință, eseistul examinează obiectul (ideea) din diferite unghiuri, îl analizează multilateral, îl „cîntărește", îl „pipăie". Deosebirea rămîne totuși esențială. În timp ce savantul se conduce după legi fizice, eseistul alege și combină liber ideile (de unde și esența creatoare a eseului); în vreme ce omul de știință își publică cercetările pe etape, experiențele sale de laborator, eseistul (și cu atît mai mult creatorul) oferă doar rezultate, produse finite. Ceea ce ar corespunde experimentelor științifice ar fi numai schițele pregătitoare, însemnările, notele de lucru. Dar acestea nu sînt „eseuri", ci bruioane. Confuzia rămîne deci întreagă. [7]

II. *Sfera de investigație* a eseului, practic nelimitată, este acoperită de totalitatea acestor direcții. Eseistul își „încearcă" forțele asupra oricărei teme care-i stimulează gîndirea și sensibilitatea. Cum scrie și E. Lovinescu, eseul „poate îmbrățișa orice obiect din domeniul științelor morale, orice fel de probleme de istorie literară, de estetică, de sociologie și de orice chestiuni de ordin cultural" [8]. Atunci cînd titlul de eseu nu definește *tratatul filozofic sistematic* (Maine de Biran), *studiul istoric* (Guizot, Macaulay), *studiul critic-literar* (Paul Bourget), pentru a da alte cîteva exemple celebre, eseul exclude orice restricții. Utilizarea completă a posibilităților semantice ale „eseului" este însă departe de a fi încheiată. Folosirea sa rămîne în continuare infinită și nedefinită.

Eseul explorează o gamă foarte vastă de subiecte, dovadă și marile sale precedente, Bacon, Hume și mai ales Montaigne, Emerson și Aldous Huxley, dintre „moderni", tratează cele mai neprevăzute probleme, vezi tabla de materii. Două copioase antologii recente : *Great English Essays* (1961) și *50 Great Essays* (1964) duc la aceeași concluzie : în eseu spiritul este purtat în zig-zag, în cele mai neprevăzute direcții : de la politică și morală, pînă la religie, educație și muzică. *Valori* de M. Ralea, *Puncte de vedere* de D. I. Suchianu (despre literatură, finețe, umor, prostie, cinema) nu fac excepție de la regulă, care este de fapt o antiregulă. De aceea, orice încercare

de a prescrie un „subiect prin excelență", o „temă" eseului, cum ar fi „întîlnirea (relația) dintre natură și cultură", este restrictivă, deci inexactă.[9] În realitate, materia eseului pot fi nu numai arta și natura, dar și lumea ideilor, și în genere tot ce constituie obiect de „trăire" *(Erlebnis)*.

III. Dacă problema conținutului rămîne de însemnătate minimă, dată fiind universalitatea eseului, punctul său de plecare se dovedește capital, esențial. Impulsul de bază, tendința eseistică fundamentală este în mod necesar cunoașterea. Orice eseu constituie un *act de cunoaștere*, de un anume tip : orientat spre universal, prin „metode" individuale. Poate mai bine spus : o aspirație spre general prin procedee particulare. Atitudinea și altitudinea specifică eseistică aceasta este : ridicare la universalitate prin particularizare, dezbatere de „probleme conceptuale", formulate și rezolvate în funcție de „ocazii" și „situații concrete". Definiția lui Georg Lukács, deseori citată și parafrazată *(Die Seele und die Formen*, 1911), își are în orice caz anticiparea într-o caracterizare (din 1797) a lui Fr. Schlegel a eseistului german Georg Forster : „El pleacă de la detalii particulare pentru a trece curînd la generalități"[10]. În felul acesta, accidentalul devine pretextul și motivarea generalizării teoretice.

De unde profunda instabilitate, contradicție internă și ambiguitate a eseului. Căci în timp ce individualul devine obiect de intuiție și imagine, universalul nu poate fi cuprins decît conceptual. Eseul ar realiza deci sinteza kantiană a intuiției oarbe, luminată de concept, a conceptului gol, înviorat de intuiție. În orice caz, eseul constituie un compromis — uneori precar, alteori admirabil — între concept și imagine, în cadrul unui gen intermediar, de „frontieră", întrucîtva „hibrid", între literatură și filozofie. Din care cauză, orice eseu pare oarecum riscat, construit pe antiteze, suspendat și oscilant, prin interferență continuă de elemente obiective și subiective greu coordonabile : concept și imagine, principii și experiență concretă, idee și „trăire", absolut și relativ, etern și temporal, teoretic și estetic. Situație-limită, paradoxală, fundamental „ironică", răsfrîntă în mod inevitabil și asupra încercării de a studia și defini metodic eseul. Ce poate fi mai paradoxal (și totuși mai necesar în contextul unor medii literare pline de tot felul de „eseiști", „eseisme" și teoreticieni de ocazie ai

eseului!), decît a te ocupa sistematic de un gen profund nesistematic?

IV. Obiectul cunoașterii eseistice, divergentă în direcțiile sale de bază, este, firește, „adevărul". Dar un *adevăr sui generis*, care reflectă aceeași situație contradictorie: personalizat, particularizat, gîndit și exprimat în singularitatea sa sensibilă, nu în generalitatea sa abstractă. Un adevăr concret, experimental, posibil, eventual, nu unul conceptual, discursiv, tradițional. La precizarea și definirea sa colaborează în proporții inanalizabile atît precizia previzibilă a spiritului, cît și receptivitatea atotcuprinzătoare și spontană a sensibilității. De aici decurge permanenta subiectivizare a obiectivității eseului, tensiunea emoțională a ideilor, incitarea meditației proprii, care nu angajează decît ființa eseistului și cititorul ce-l urmează.

1. Iată de ce, în eseu, impulsul de cunoaștere este condus, dominat și determinat în cele din urmă de *subiectivitatea* eseistului. Suflul animator al eseului nu poate fi strîngența logică, ci reflecția subiectivă, unilaterală. Eseistul doar „încearcă" diferite soluții și răspunsuri. Își pune sieși și altora întrebări. Monologhează și dialoghează într-un spirit de deplină independență față de „obiectivitatea" curentă. Ceea ce el descoperă și proclamă va fi, în mod inevitabil, doar „adevărul" său, individualizat și asumat într-o mare libertate a conștiinței. Din care cauză, eseul, pornit la drum fie și cu cele mai stricte intenții, sfîrșește prin a se subiectiviza, a-și deplasa întreaga perspectivă, întoarsă spre profesiune de credință, soliloc și reflexie personală. Avem deci de a face cu un eseu autentic, ori de cîte ori o teză, un principiu, o idee generală sînt expuse în termenii lor subiectivi, printr-un act deschis de adeziune. Doar ideile trăite, încorporate, îmbrățișate de subiectul uman, fac eseul. Ideile solitare, frigide, încorsetate rigid țin de ființa studiului și a tratatului clasic. Ceea ce determină, o dată mai mult, paradoxul și uneori chiar echivocul involuntar al eseului: act intelectual rezolvat prin mijloace substanțial subiective, literare. Așa cum istoria eseului francez și englez o dovedește din plin. Inclusiv istoria eseului românesc, în punctele sale cele mai înalte: Al. Odobescu, B.P. Hasdeu, G. Călinescu, M. Ralea, Paul Zarifopol.

2. De aici, o altă consecință importantă : eseul, înainte de orice, reprezintă o *operă de personalitate*. În eseu, hotărîtoare nu este problema justeței, ci prezența sau absența personalității, în gestul descoperirii și formulării ideilor. Interesează nu atît *ce* spui, ci mai ales *cum* spui. La adevăratul eseist toate ideile sînt supuse unui unghi propriu de refracție, ele exprimă o atitudine temperamentală. Aceasta este condiția, prestigiul și, în definitiv, etica și responsabilitatea eseistului și a eseului : „încercare" deschisă, directă, plină de curajul opiniilor, enunțate nu în sensul sfidării, ci al propunerii unor adevăruri asumate, „subiective". Chiar dacă, uneori, impresiile se obiectivizează, chiar dacă trecerea spre meditația cu caracter general este frecventă (aforisme, maxime etc.), niciodată reacțiunea subiectului nu dispare din eseu.

3. În măsura în care exprimă „umoarea" intelectuală și emoțională a unei personalități, eseul, devenit net subiectiv, alunecă în mod firesc spre *confesiune* și *autobiografie spirituală*. Actul său de naștere, în literatura franceză, este : *c'est moy que je peinds* al lui Montaigne, în cea engleză *of myself* al lui Cowley. Mai totdeauna eseistul vorbește la persoana I, prin mărturisiri ingenui și sincere, dezvăluindu-și „viața interioară" în fața unor „gînduri hotărîtoare". Este chiar definiția eseului după modernul romancier-eseist Robert Musil [11], verificabilă de altfel peste tot, inclusiv la eseiștii noștri : „Încep a vorbi [...] printr-o confesiune", „mă mir că o asemenea împrejurare a trecut neobservată", „am impresia", „prefer", „cred" [12]. Unii vin cu formula „cheia sufletului" [13], alții deduc de aici că eseul constituie „un gen intermediar între confesiunea personală și studiul analitic" [14]. Alții, în sfîrșit, scot din aceeași situație concluzia, și mai îndreptățită, că eseul cultivă speța aparte a „lirismului intelectual". Prin Montaigne, eseul european debutează într-adevăr sub semnul confesiunii și el se dezvoltă neîntrerupt în acest sens, pînă acolo încît unii cercetători nu ezită să vorbească de „afinități lirice structurale" [15].

4. Vocația *actualității* este consecința directă a aceleiași subiectivități funciare. Eseul definește poziția eseistului la un anume moment al curbei sale spirituale, condiționat de totalitatea factorilor ce-l pot influența. De aceea, în mod implicit sau explicit, eseul exprimă reacțiunile prezentului,

uneori chiar ale cotidianului. Motiv pentru care, de multe ori, eseul degenerează în „foileton" și „cronică", forme pseudo-eseistice inferioare. Orice bun eseu exprimă „ceva" din situația spirituală a momentului, din conținutul secvenței sale istorice.

V. Acestui obiect dualist îi corespunde o metodă adecvată: mixtă, divergentă, tranzitorie. *Metoda eseistică* aruncă o punte între concept și intuiție, între filozofie și știință, pe de o parte, artă și literatură, pe de alta. Eseul asigură o formă de trecere de la cunoaștere spre creație, de la investigație spre imaginație, de la rațiune spre „înțelegere", de la „spirit" spre „suflet". El realizează unitatea organică, nediferențiată, dintre știință, morală și artă, teorie și poezie, erudiție și literatură. Ce este *Pseudokinegetikos*? Manual de vînătoare, excursie în istoria artelor, divagație intelectuală? Greu de spus. Eseu în tot cazul. Dar *Le Paysan de Paris*? Manifest suprarealist, poezie, colaje, polemică? La fel. Toate aceste elemente apar în orice eseu autentic, în dozaje variate, inefabile. Tendința polarizării reiese doar la analiză. În structura sa interioară eseul se prezintă sintetic, totalizant, cu permanente deplasări subterane spre intuitiv și imagistic, întrucît în această alternativă (abstracțiune / imagine sensibilă, logică / reacție emoțională) partida este totdeauna cîștigată de „literatură". Cu toată afirmația contrară, uneori întîlnită, rămîne un fapt bine verificat că abstracțiunea atrofiază eseul, îl corupe pînă la desfigurare, sau îl transformă în altceva, în studiu filozofic, de pildă. Eseul nu se salvează decît prin răsturnarea permanentă a relației filozofie-literatură, în favoarea „literaturii", prin prioritatea acordată elementelor „artistice" în tehnica eseului. Eseul urmărește cunoașterea. Dar cunoașterea eseistică nu poate fi decît „frumoasă", nouă, expresivă, liberă, inedită. Dualitatea tipic eseistică „științific" / „literar" se rezolvă, deci, invariabil în favoarea termenului estetic.

Din această situație profund ambiguă derivă toate *caracterele „metodei" eseistice*, ansamblul de procedee specific discursului eseistic. Procedăm întrucîtva prin reducție, simplificare și sistematizare, printr-o inversare a perspectivei, inevitabilă totuși. Interferență, oscilație, ipoteză, deschiderea liberă, continuă, acesta ar fi în esență regimul eseistic „clasic":

1. Eseul rămîne de la început și pînă la sfîrșit refractar, chiar „sceptic", față de propria sa definiție, care se confundă cu însăși desfășurarea procesului său spiritual. Scopul devine mijloc, mijlocul—scop. *Obiectul devine metodă, metoda—obiect.* Adevărul se confundă cu metoda căutării lui. Imprejurare perfect explicabilă dacă ne raportăm la situația de bază a eseului : solidaritatea dialectică nemijlocită imagine / concept. Eseul se cristalizează ca formă prin propria sa mișcare, *ordo idearum* și *ordo rerum* suprapunîndu-se progresiv pînă la confuzie. Eseul își propune ca metodă „încercarea". Dar numai „încercarea" îl instituie ca formă spirituală, îl afirmă ca reprezentare organizată și literaturizată a unei idei.

2. Iată de ce se poate vorbi, mai ales în acest caz, de o *metodă-antimetodă,* definiție care circulă în întreaga teorie modernă a eseului. Impulsul de cunoaștere pierde pe parcurs orice disciplină metodologică. Rigoarea sistematică dispare. Eseul își prescrie singur obiectul. Se instalează în intimitatea lui. Dar o face cu gestul de a submina din interior toate soluțiile date, „formalizate", ale problemei. Căci eseul este, de fapt, „un antigen, o polemică ; el nu creează o formă, ci folosește una existentă, discreditînd-o" [16]. Montaigne adoptă, aparent, genul tradițional al glosei, comentarului, meditației morale de tip „clasic", căreia-i dă propria sa destinație, total independentă. Bacon are în prefețele sale conștiința unor „frînturi de gînduri", a unor „însemnări scurte, așternute pe hîrtie mai degrabă cu înțeles decît cu grijă de amănunt, pe care le-am denumit *Eseuri.* Cuvîntul este recent, dar lucrul este vechi ; căci epistolele lui Seneca către Luciliu, dacă luați bine aminte, nu sînt decît eseuri, adică meditații răzlețe, deși înfățișate sub formă de epistole." Caracterul nesistematic, fragmentar, voit improvizat, constituie procedeul fundamental. Diderot dă eseurilor sale estetice forma pseudodialogului în același scop, pentru a sugera degajarea, schimbul liber de idei, controversa. Discursivitatea este uneori atît de mare, încît argumentarea se relaxează, trebuie urmărită cu creionul. De altfel, eseul riscă să alunece în mod inevitabil în verbalism și divagație. Unii adepți moderni ai eseului, mai ales în publicistica noastră, subit invadată de „eseiști", se complac nu o dată în pledoarii mult prea „eseistice" (vreau să spun descusute, jurnalistice, inconsistente) în favoarea eseului, care n-are nevoie să fie... „apărat" de X și Y

3. În felul acesta, eseul se reinventează de fiecare dată, constituindu-şi cu regularitate o nouă tehnică şi metodă. Metoda eseistică este deci prin definiţie *individuală, irepetabilă,* originală. Nu există nici un fel de „reţete" eseistice. Orice normativitate este exclusă. Eseul sparge cu regularitate orice formă, schemă şi disciplină prescrisă, căreia-i substituie fluxul şi refluxul disertaţiei libere. El se construieşte pe sine într-o disponibilitate intelectuală, şi deci metodică, desăvîrşită. De unde şi spiritul său profund *anticlasic,* motiv pentru care genul este respins categoric de exponenţii acestui gust. Addison combate în *The Spectator* „sălbăticia *(the wildness)* a acestor compoziţii care circulă sub numele de eseuri" [17]. Iar Dr. Johnson dă în *Dicţionarul* său o definiţie asemănătoare : „Piesă neregulată şi indigestă, nu o compoziţie ordonată şi regulată" [18]. Tot din acest motiv se poate vorbi şi de spiritul n-am spune *anti-,* ci numai *acartezian* al eseului. În locul disciplinei obiective, raţionale, a demonstraţiei (paralela întreprinsă de Theodor W. Adorno cu regulile din *Discours de la méthode* este instructivă, pe drept cuvînt citabilă) [19], apare spontaneitatea fanteziei subiective. Căci eseul foloseşte din abundenţă concepte. Nu însă şi metoda lor, configurîndu-se liber, în sensul propriei sale mişcări.

4. Deci, dacă se poate vorbi de o anume „metodă" eseistică, aceasta nu poate fi decît *ipotetică,* posibilă, provizorie, alternativă, eventuală : „Am scris un eseu, adică o ipoteză" [20]. „Într-un eseu, ni se expune o formulă, o construcţie ipotetică, ceva provizoriu." [21] Orice eseist care se respectă, şi care intuieşte regula jocului, este adeptul lui „poate", nu al lui „sigur". Eseistul nu prescrie şi nu dogmatizează nimic. El nu impune nimănui soluţiile sale. Doar le propune, ca o eventualitate posibilă, în stil aleatoriu, cu „nepăsare". Eseul nu tolerează şi nu asimilează dovezile explicite, deschide doar perspective. Limba spaniolă permite un elocvent joc de cuvinte : nu *demostración,* ci numai *mostración.* [22]

5. Natura ipotetică şi interogativă a eseului îi defineşte într-un fel şi *ironia,* vocaţia „socratică". Eseistul nu ştie care este adevărul. El numai întreabă. Chiar atunci cînd are intuiţia adevărului, el simulează ignoranţa, ingenuitatea cunoaşterii. Tatonează, caută, „încearcă". Nu decide. De unde o foarte specifică „tensiune" între îndoială şi certitudine, conţinut şi

aparență, limbaj și implicații. Eseul își speculează în mod rafinat „inocența".

6. Înțelegem acum de ce eseul formulează foarte multe probleme, dar nu rezolvă definitiv nici una. Pentru ce impulsul său merge spre *sugestiv*, nu spre exhaustiv, spre parțialitate, nu spre integralitate și totalitate. Cine caută soluții ultime, clare și distincte, solide, consultă tratate, nu citește eseuri. Într-un anume sens, precum la Odobescu, eseul constituie chiar o semiparodie a „tratatului", o dislocare a lui din interior, în tot cazul. El nu epuizează o temă, ci numai o schițează, oferind o soluție viabilă doar în propriul său context, sau al coordonatelor în care eseul se situează.

7. Faptul devine posibil, în bună parte, prin „exploatarea" proprietăților semantice ale limbii. Eseul operează în interiorul a ceea ce, în lingvistica modernă, se numește „cîmp asociativ semantic". El explorează și selectează semnificațiile cuvintelor, pe care le regrupează, o dată eliberate, într-o constelație proprie. Eseul este *polivalent*, fiindcă limba însăși este polisemantică. Cuvintele au multiple înțelesuri și nuanțe pe care eseistul le surprinde, le amplifică, le reorganizează, folosindu-le ca puncte de plecare pentru noile sale construcții. Stilul eseistic se caracterizează din acest motiv prin rafinarea, chiar „perversiunea" ambiguităților limbajului.

8. Repulsia *antidocumentară* și *antierudită* a eseului are, în fond, aceeași explicație. El folosește doar atîtea semnificații și nuanțe bine delimitate, elemente și date, cîte îndreptățesc inducția și construcția. Eseistul nu informează și nu documentează. El evită sau detestă aparatul critic, notele, citatele savante, făcîndu-și o cochetărie, ba chiar un titlu de glorie, din lipsa de rigoare științifică. Antipatia sa pentru savanți, specialiști, tehnocrați ai spiritului este bine cunoscută. Eseistul nu investighează, ci numai prospectează. El se pronunță în toate domeniile cu modestie ironică, de obicei prefăcută, „nefiind specialist în materie". Informația este privită și mînuită de sus, de la o mare altitudine. Eseul nu are viziunea microscopică, ci macroscopică, panoramică, într-o dispoziție detașată de „joc" superior.

9. *Formă deschisă* prin definiție, eseul rupe cercul specializării și, mai ales, al disciplinării normative. El nu cunoaște „reguli", ci numai posibilități; nu cadre fixe, ci doar

pretexte. Regimul său este dezbaterea integral liberă și suplă a ideilor, mersul sinuos și flexibil al demonstrației, oarecum în derivă. Sau cum spune Montaigne, maestrul european al genului, „pe dibuite" („à tastons, chancelant, bronchant et chopant", (L. I, Ch. XXV). Eseul deschide paranteze, face ocoluri, explorează diferite posibilități, întrevede o soluție, o părăsește pe parcurs, adoptă alta, într-o deplină spontaneitate și improvizație intelectuală. Linia sa este flexibilă, oscilantă, instabilă, sugerînd eleganța, chiar grația, fapt care exclude orice schelărie și construcție riguroasă. Dar oricît de mare i-ar fi suplețea, coerența nu dispare. Eseul nu este divagație, ci asociație liberă de idei și imagini, în jurul unor puncte nodale care, în cele din urmă, configurează — sau măcar sugerează — o semnificație. Eseul exprimă viața, în însuși spiritul, pulsația și spontaneitatea sa imediată, fiind genul cel mai deschis, cel mai receptiv la datele existenței, imanent asociațiilor și ordinii sale latente. Din care cauză, cultivarea și lectura eseului transmit un sentiment, nu o dată salutar, de eliberare spirituală de sub tirania condițiilor rigide, dogmatice, didactice, pedante. În astfel de momente, eseul oferă compensația evadării, degajării personalității, libertății morale și intelectuale. Voga eseului este totdeauna consecutivă unor perioade de constrîngere și îngustare a orizontului.

VI. *Elementele artistice* specifice eseului, nu o dată confuz înțelese, derivă din aceeași condiție ambivalentă a obiectului și metodei sale. Pe de o parte, personalitatea creatoare a eseistului intervine, în mod constant, prin coeficientul său de subiectivitate, de trăire lirică o problemelor ; pe de alta, materia eseului, care continuă să rămînă conceptul (chiar dacă sensibilizat, „trăit", în sens larg : „ideea"), opune și impune exigențe specifice. De aceea, multe din definițiile concrete ale eseului tind să cupleze aceste două planuri divergente, în formule nu o dată metaforice sau paradoxale. Pentru a-și defini „metoda", Montaigne folosește imagini ca : *rapsodie, marqueterie mal jointe, fagotage, farcissure, fantaisie, inventions, verves, resveries, songes, revasseries* etc. [23]. Toate merg în sensul ideii de „invenție" și „creație". Același conținut au și definiții ca : „Eseistul este romancierul unei idei" [24], „Eseul ar fi poezia ideilor" [25], „Un bun eseu critic este o dramă de idei" [26]. Toate

exprimă o unitate concretă, am spune dialectică, apropiată de condiția artei prin cel puțin cîteva aspecte esențiale :

1. Orice eseu adevărat relevă o *unitate latentă*, o coerență interioară, un principiu de organizare, în sens larg o „structură". În caz contrar, eseului îi este refuzată condiția estetică minimală. Meandrele oricît de largi și sinuoase ale gîndirii duc totuși la o concluzie, fie și parțială. Chiar accidentată și spontană, expunerea trădează o anume articulație și construcție. Nu-i deloc adevărat că eseul ar fi lipsit de orice fir conducător, de orice disciplină a expunerii, simplă improvizație gratuită, fără cap și coadă, fără nici o coagulare. Prea s-a răspîndit la noi prejudecata, întreținută în genere de tinerii publiciști fără formație precisă, că aruncarea la întîmplare a ideilor pe hîrtie, însăilarea jurnalistică, pagina descusută sau cîrpită ar fi „eseu"! Antirigiditate nu vrea să spună deloc haos și pulverizare, confuzie și bîlbîială penibilă, ci numai eliberare de constrîngerea schemei date, în favoarea respirației intelectuale proprii. Eseul nu asediază metodic, ci numai seduce și învăluie ideea. El constituie un moment de destindere după o perioadă de mare rigoare și disciplină. Dar asta nu înseamnă că ar fi lipsit de o anume „logică" imanentă, inteligibilă, oricît de sinuoasă, că n-ar avea o bară ascunsă de direcție. Orice eseu presupune și dezvoltă un sens.

2. În același timp, orice bun eseu produce un *efect de surpriză*, de „noutate", consecință a adoptării unui punct de vedere original, inedit. Clișeul omoară arta, „lege" valabilă și pentru eseu, substanțial artistic ori de cîte ori el descoperă și introduce în lumea ideilor o nouă optică, urmată de o nouă ordine expresivă și sugestivă a reflexiilor. Adevăratul eseu transmite prin mijloace analitice și literare o idee centrală, esențială, care se ridică aerian și inteligibil pe deasupra celorlalte, făcînd „imagine". În acest înțeles esențial, eseul poate, într-adevăr, să-și revendice afinități imagistice. Ba chiar și o anume „autonomie estetică", cum uneori se afirmă.[27]

3. Statutul literar al eseului este deci limpede. El constituie într-un cuvînt un *gen semiliterar*, la intersecția structurii imagistice și ideologice, o interferență de lirism și reflexie, un fel de „gen al genurilor"[28]. Accentul cade în această dualitate pe subiectivitate. Dar a considera eseul în exclusivitate „gen poetic"[29] reprezintă o exagerare. Atunci cînd G. Că-

Ionescu scrie : „Nu ofer un studiu asupra literaturii spaniole, ci o operă literară de speța eseului“[30], materia însăși demonstrează că prin „operă literară“ autorul nu înțelege „beletristică“. Autorul propune nu o Spanie imaginară, literară sau altfel, ci numai o „viziune“ proprie a literaturii spaniole, gest de cea mai bună tradiție eseistică.

VII. Aceeași neclaritate plutește și în jurul definiției *stilului eseistic*, obiect de numeroase aproximații, deși teoretic vorbind lucrurile sînt limpezi : unitatea indisolubilă dintre ideea și forma literară elimină orice posibilitate practică de disociere, opoziție sau colaborare literară exterioară, artificială. Scriitura eseistică este organică sau nu există. Un eseu bun nu poate fi scris prost. Un eseu rău gîndit nu poate fi scris bine. În eseu, talentul ideilor și talentul literar fuzionează, ca peste tot în cîmpul creației. Ideea devine propriul său discurs, caracterizat prin claritate, acuratețe, eleganță, sobrietate, ținută personală în expunerea ideilor, care implică o tehnică specială : arta de a intra direct în subiect, printr-o temă, imagine sau idee conducătoare ; variația stilului prin neologisme, cuvinte tehnice, citate, cu măsură însă și „tact“ ; arta omisiunilor și renunțărilor calculate, eliminarea tendinței de a spune „tot“ ; arta echilibrului și proporției, în afirmații, controverse, polemici ; dezinvoltură și perfectă urbanitate, „adevăratul eseist fiind un mare senior al spiritului“, superior fără aroganță, decisiv fără ostentație, „politicos fără afectare“[31]. Această tradiție s-ar cere neapărat reînviată sau instaurată și în unele eseuri românești moderne, pline de afectări ostentativ eseistice, cu aerul de a spune la tot pasul : „ce ținută eseistică am“, „ce fin, inteligent și degajat eseu scriu“ etc., etc.

VIII. Conturîndu-și adevărata fizionomie, eseul are a se elibera prin delimitări precise de două mari *confuzii*, care-l asaltează. Cea dintîi, și cea mai gravă, privește asimilarea eseului cu literatura propriu-zisă, atît sub forma construcției scrierii, cît și a stilului. Am avea deci *romane-eseu, nuvele-eseu, anticipații-eseu* etc. Nu este vorba a cădea victimă misticii genurilor, ci numai a dovedi oarecare claritate și disciplină intelectuală. Există, firește, numeroase interferențe, mixturi și forme de colaborare. Genurile pure sînt o iluzie. Esențele rămîn însă o realitate.

1. În ce mod „eseul" poate intra în roman și în general în proză, căci poezie-eseu, „lirica eseistică" (în ciuda unor demonstrații ad-hoc), n-a apărut încă? Contrar opiniei curente, procedeul este mai puțin „modern" decît se crede și el debutează încă din secolul al XVIII-lea, prin introducerea de lungi convorbiri, excursuri teoretice, precum la Goethe. Procedeul se dovedește, și ieri și azi, hibrid. Oricît de interesantă în sine, pagina teoretică rămîne autonomă, lipită, nesudată romanului. Ea constituie un corp străin, neasimilabil, un fel de „Essaycosmos in Romancosmos" [32], un fenomen de „pan-eseism" [33]. Mult mai apropiată de condiția prozei eseistice este integrarea organică a ideilor în construcție și acțiune. Ele devin atunci adevărate evenimente romanești, prin care eroii își trăiesc viața interioară, se definesc ca ființe și personaje. Eroii discută îndelung, schimbă idei, își fac mari procese analitice de conștiință (adevărate disertații!). „Problema" este mereu prezentă, dar funcția sa este subordonată economiei întregului. Nici această situație nu este excesiv de „modernă", de vreme ce romanul anglo-saxon, cel puțin pînă la Samuel Butler și Aldous Huxley, cultivă din plin specia. La Italo Svevo, Thomas Mann, aceeași orientare. Modern-eseistică ar fi, după noi, doar acea proză în care problema însăși devine temă, erou, obiect de „roman". Ideea se desfășoară, se gîndește pe sine, fiind totodată reflectată în conștiințe. În felul acesta, ea se definește, prinde contur, devine o realitate „literară". Proza care se autocomentează, personajul problematizat care se autodefinește, formulînd și definind idei, aceasta ar fi adevărata *proză-eseu*, nesimulată, necontrafăcută. Deocamdată, cel puțin, singura proză eseistică autentică românească de acest gen este *Zacharias Lichter* de Matei Călinescu, printre foarte puținii eseiști reali ai ultimei generații.

Cît privește confuzia, de origine jurnalistică, dintre eseu și stil literar, în sensul beletristic, imagistic, încărcat, al cuvîntului, ea trebuie înlăturată ca orice laudă adusă literaturii proaste. Grațiile formale ale stilului, metaforele și alte asemenea elemente decorative au, fără îndoială, valoarea lor. Dar numai încorporate, subordonate demonstrației literare organizate a ideii. Eseul autentic nu se susține prin stil formal autonom, imagism și flori artificiale. Barocul eseistic, dubios prin definiție, este semn de caducitate și degenerare.

2. A doua confuzie, tot mai răspîndită în ultimul timp, cu mari aere de superioritate pentru „tratate", „erudiție", „monografie" (semn de superficialitate), este aceea dintre *eseu* și *critică literară*, la drept vorbind destul de veche, de vremece și Sainte-Beuve o făcea încă din 1850. În alt loc, „portretul" literar este revendicat tot ca „eseu".[34] În critica modernă asimilarea, cu unele nuanțe, devine un adevărat loc comun, nu fără bune și serioase motive. Afinitățile dintre eseist și criticul literar sînt numeroase și de prim-ordin, încă din faza în care „scrisorile", „foiletoanele", „cozeriile" critice țineau loc eseului.

Atît eseul cît și critica literară caracterizează, interpretează și explică opera literară, atunci cînd aceasta este obiectul eseului. Și unul și altul surprind sensuri, explorează semnificații, reconstituie universuri literare. În acest mod, atît eseul cît și critica literară devin opere de creație, prin *re*-creație (a unei idei într-un caz, a unei opere în altul), creație *peste* sau *despre* creație. Ca și critica literară (sau invers) eseul constituie un act de polivalență, deschis și nedogmatic, produs al colaborării libere dintre concept și intuiție, idee și sensibilitate. Orice eseu, orice critică literară adevărată propun sensuri noi, interpretări inedite. Așa cum eseul dezvoltă spiritul eseistului, există și o „critică a nuriturilor"[35] care stimulează, amplifică și rafinează, în mod analog, personalitatea criticului.

Deosebirile rămîn totuși esențiale, întemeiate în primul rînd pe o discriminare pur logică, noțiunea de *eseu* fiind mai largă, mai cuprinzătoare și deci mai puțin specializată decît a *criticii literare*. Față de genul eseu, critica literară rămîne doar o specie, între celelalte : *conceptuală*, *culturală*, *biografică*, *obiectivă* (clasificarea lui K. G. Just), *descriptivă*, *meditativă*, *ironică* (clasificarea lui Bruno Berger)[36]. Eseul de critică literară nu se confundă cu alte eseuri posibile și cu atît mai puțin cu speța eseului pur, de identificat în orice caz în sfera *meditativă*, *conceptuală*, *considerativă*, întrucît unul din elementele fundamentale ale eseului rămîne, în mod necesar, conceptual. Am operat această distincție categorică dintre *eseul de factură teoretică*, *filozofică* și *eseul literar*, *de factură critică*, în diferite împrejurări.[37] Eseul poate atinge toate obiectivele, el abordează orice temă, în timp ce eseul literar, simplă variantă verbală pentru critica literară, definită în plenitudinea

cuvîntului, urmărește un singur obiectiv, are o singură temă de bază : opera literară. Restricția este considerabilă și absolut fundamentală.

Nici metodele nu pot fi confundate. Eseul propriu-zis nu execută toate operațiile critice, pe care nu o dată le ignoră, în total sau în parte. El poate să nu judece, să nu valorifice estetic, să nu caracterizeze originalitatea operei literare. Mai mult, el poate nici să nu „critice", contrar opiniei lui Max Bense, reluată de Adorno[38] și de alții. Noi credem, dimpotrivă, că Bruno Berger are dreptate atunci cînd afirmă : „Critica pentru critică nu este treaba eseistului..."[39]. În orice caz, nu exercițiul spiritului critic este obiectul și metoda tipică eseului. Ea devine „eseistică" doar în sens foarte larg, de verificare critică a ideilor, formă intelectuală „eretică", „antidogmatică", „antiortodoxă". Numai că nu orice analiză critică devine automat, prin acest simplu fapt, și critică literară. După cum nici celelalte energii fundamentale, care determină eseul (intuiții conceptualizate, fantezie, asociații de idei etc.), nu sînt esențial critice. Mult mai „critice" sînt activități ca : obiecția, contradicția, negația, discriminarea de valori etc. În plus, eseul se ridică superior, contemplativ și detașat, la o anume „seninătate" (*serenitas*), în timp ce critica literară este mai pasională, mai temperamentală, printr-o participare mai intensă la „trăirea" ideii, formă specială de *Lebenskritik*, profesată de estetica germană. Faptul că Roland Barthes își intitulează un volum *Essais critiques* nu înseamnă cîtuși de puțin că toate articolele sale sînt *efectiv* de critică literară, că autorul aplică programul criticii literare, admițînd că aceasta are, într-adevăr, obiect și metode specifice. De fapt, multe din așa-zisele „eseuri critice" ale „noii critici", în special franceze, sînt în realitate eseuri curate. Nu le contestăm în bloc (ar fi și absurd !) nici valoarea, nici semnificația. Doar acest simplu atribut, de „critică literară", în plenitudinea cuvîntului.

Prin ecouri neasimilate din aceeași direcție apar și alte confuzii, la fel de inconsistente. Eseul ar reprezenta, ca posibilitate, „critica în starea ei cea mai pură, pentru că un critic se definește nu prin ceea ce caută, nici prin ceea ce găsește, ci prin căutarea însăși". Realitatea este exact inversă : dacă eseul „caută" la infinit, critica literară caută și, ideal vorbind, găsește toate obiectivele pe care și le prescrie : descoperă struc-

turi, explorează semnificații, reconstituie universuri literare, definește esențe originale, valorifică etc. Criticul se găsește pe sine numai în funcție de atingerea acestor scopuri.

IX. Deci, printre *miturile* intelectuale moderne, trebuia neapărat să figureze și eseul, panaceul studiilor literare, indiciu suprem de subtilitate și distincție, metodă unică, infailibilă. Succesul publicistic al ideii de eseu, în Occident, este de înțeles, de unde și marele prestigiu al lui Alain, de pildă. El vine după o perioadă de suprasaturare pozitivistă, sistematică, erudită, abstractă, estetizantă. De aici și afirmații ca ale lui Robert Musil : „În epoca noastră, manifestarea teoretico-eseistică este mai însemnată decît cea artistică“[40], indiciu în orice caz de criză. La noi, însă, în condiții spirituale fundamental deosebite, voga eseului constituie în primul rînd un fenomen de sincronism, de modă. Noțiunea sună bine, are o tăietură elegantă, este bineînțeles „modernă“. Nu numai că eseul nu este „anacronic“, așa cum se pretinde uneori[41] în baza unei presupuse separări definitive dintre știință și artă, dar, dimpotrivă, vocația eseului constă tocmai în umplerea acestei prăpăstii, cerință eminamente actuală. Doar că, în cultura noastră contemporană, eseul nu răspunde cu prioritate unei astfel de necesități fundamentale, ci mai totdeauna unei contaminări publicistice, acolo unde înțelegerea reală a sensului eseului lipsește, cum se constată nu o dată.

Este deci cazul a trage o linie netă de demarcație între *adevăratul* și *falsul eseu*, între eseistul de vocație și cel improvizat, simulant. Fenomenul este universal, studiat.[42] Notele eseului de contrabandă sînt dintre cele mai izbitoare : primejdia vulgarizării, superficialității, diletantismului, manierismului, snobismului, adevărată „grandoare și decadență“, cu dublă proveniență. În timp ce obiectivitatea eseului tinde să degenereze în sens plat „cultural“, subiectivitatea alunecă în poză și afectare. în *eseism* dubios, simularea efectelor ideologice și artistice, caligrafie, prețiozitate, fragmentarism, divagație goală. Este una dintre cele mai mari erori și responsabilități eseistice, a propune nebulozitatea sub pretextul adîncimii și estetismul superficial (*Künstlerei*) sub motivul grației antipedante. Dezlînarea, haosul, încropirea de „însemnări“ oarecare, de „efemeride“ jurnalistice, sînt principial antieseistice, oricîte scuze „distinse“ ar prezenta în caz de dificultate. Eseul nu este o etichetă

„subtilă", care înnobilează automat orice materiale descusute și improvizate.

Trebuie combătut cu energie îndeosebi cultul improvizației și al incompetenței, ascunse adesea îndărătul decorurilor de mucava, al falsei verve și „strălucirii" pseudoeseistice. Uneori se uită prea ușor că orice eseu presupune o bază documentară asimilată și „uitată"; că informația, cultura și erudiția nu pot fi mimate; că volumașele-lame de ras, cu subtitlul „eseuri", reprezintă o impostură; că însăilările grăbite, format agendă, care expediază probleme grave în cîteva pagini, constituie adevărate contrafaceri, de denunțat ca atare. Eseul nu este un recipient, în care poți turna orice lichide, un indigest *tutti frutti*[43] intelectual. El este operă de maturitate, nu exercițiu de debut, nici compilație. Unii își imaginează cu inocență că fac „eseu" lipind cap la cap două-trei idei și citate din Barthes, Picon, Sartre, Călinescu, amestecați extravagant cu Wellek și Warren, arătîndu-se profund îngrijorați că n-ai citat și pe... Maurice Blanchot, într-o problemă, de altfel, perfect banală. Ne consolăm cu ideea că, în cazurile cele mai fericite, ar putea fi vorba doar de criza de creștere, de „pubertarea" eseistului tînăr, impertinent prin infatuare; pe scurt: de „boala copilăriei eseului".

ESTETISMUL

Din aceeași familie cu *decadentismul* și *formalismul*, la fel de grav compromis prin accepții confuze, polemici și exaltări neîndreptățite, face parte și *estetismul*, noțiune profund echivocă, de o semantică din cele mai aproximative. Dacă într-un trecut destul de apropiat se vorbea pînă la saturație *Despre o violentă recrudescență a estetismului*[1], învinuit de toate relele posibile, am asistat în timpul din urmă la „reabilitări" chiar dacă bineintenționate, prin definiții de uz personal, nu de ajuns de argumentate. Ar exista — pentru a ne limita doar la literatura noastră — un estetism *real* (E. Lovinescu), unul *balcanic* (Mateiu Caragiale), unul *integrant* și *dezintegrant* (N. Davidescu, Perpessicius, Paul Zarifopol), unul *material* (G. Călinescu) etc.[2]

Se vorbește, în același timp, și de un *estetism ambiguu*, sub zodia căruia ar fi stat Cercul de la Sibiu.[3] În sfîrșit, noi înșine am scris despre „estetismul" lui Macedonski, acesta, efectiv, estet autentic, primul estet român cu merite de pionier incontestabil.[4] Se impune deci, și în cazul acestei idei, o netă disociere a aspectelor superficiale, stridente și eronate, de notele profunde, esențiale și legitime ale estetismului, concept rebel și foarte imprecis, de elucidat pas cu pas, pînă la clarificarea totală.

I. În accepția cea mai generică și mai falsă dintre toate, sînt grupate sub eticheta „estetismului" totalitatea teoriilor și argumentelor care recunosc sau se revendică de la *criteriul, specificul* ori *autonomia valorii estetice*. Prejudecata,

foarte tenace, trebuie risipită prin disocierea între *autonomie* („singularizare absolutizantă") în *planul estetic—teoretic* și *estetism* (aceeași „unilateralitate" în *planul artistic*)[5], deși estetismul se constituie nu mai puțin într-o „teorie". Totuși, esteticul (sau artisticul) este confundat mereu cu estetismul, valoarea cu radicalizarea, purificarea și organizarea sa într-o atitudine spirituală sau artistică exclusivistă. Rădăcina (*aesthesis* = percepție sensibilă, sensibilitate) este aceeași. Planurile sînt însă diferite, chiar dacă se întrunesc în cîteva atitudini comune, cu punct de plecare în principiul disocierii valorilor. În acest sens „estetismul" românesc datează, în esență, de la Maiorescu, continuat de diferitele „generații" maioresciene, ilustrat în special de pozițiile estetice ale lui M. Dragomirescu și E. Lovinescu. Dar adevăratele sale formule, în stil de manifest, apar mai întîi în cercul lui Macedonski, la Ștefan Petică, adept declarat (în 1899 !) al „estetismului"[6], la curent și cu *Estetismul lui Ruskin* : „Făcîndu-se din artă supremul scop al vieții, poezia, pictura, sculptura au încetat a mai cădea în grosolanele greșeli de odinioară, cînd se făcuse din ele simple auxiliare ale unor idei care nu aveau de a face întru nimic cu arta"[7]. Maestrul însuși ține conferințe pe această temă : *Către estetism* (1901).

Problema reapare periodic, mai ales în sfera criticii literare, învinuită de „estetism" ori de cîte ori ea se reclamă de la principiul disociației și specificității estetice (un text capital : *The Critic as Artist*, în 1890, de Oscar Wilde) și al primatului impresiei estetice (în sensul programului lui Walter Pater și al impresioniștilor francezi). Și această accepție este la fel de extensivă și abuzivă ca și cealaltă, critică *estetică* și *estetizantă* nefiind cîtuși de puțin sinonime. Confuzia (întreținută și ieri,[8] și azi în stil polemic) se dovedește din cele mai tenace, atît din cauza diferitelor contexte ideologice, insuficient edificate asupra sensului exact al noțiunilor, cît mai ales al obiecțiilor — legitime — produse de unele erori ale definiției autonomiei valorii estetice. Arta nu exclude, ci dimpotrivă interferează, în proporții infinit variabile, toate valorile, începînd cu cele ideologice, solidare și corelative prin definiție. Rămînînd perfect distinctă în esență și în manifestările sale explicite, arta implică totalitatea formelor spiritului.[9] Deci nu are sens a osîndi drept „estetism" o atitudine impusă de însăși natura obiectului artistic, care se cere definit, contemplat și

judecat în, prin și pentru el însuși, în ansamblul condiționărilor sale istorico-sociale și axiologice.

În critica literară, adevărata erezie estetizantă nu constă în recunoașterea inevitabilă a criteriului estetic, ci în întreținerea prejudecății că ar putea exista judecăți critice integral „pure", sustrase oricăror coordonate ideologice, istorice, documentare etc., printr-un fel de intuiție miraculoasă cvasi-mistică, neorientată nici de concepte, nici de acte de cunoaștere literară.[10] Chiar și Croce a lămurit de mult această eroare în *Il torto e il diritto dell'estetismo* (1905)[11], pe care n-o mai împărtășesc — azi — decît unii critici-jurnaliști necoagulați și, *verbi gratia*, „eseiști" de foi-magazin. E. Lovinescu a vorbit și el de „abuzul de estetism" al lui M. Dragomirescu.[12] Totuși, în fazele de ignorare sau desconsiderare a principiului estetic, o cură oarecare de „estetism" are utilitatea reactualizării, prin contradicție dialectică, a unor adevăruri simple și esențiale.[13]

II. O altă confuzie, și ea din cele mai curente, asimilează estetismul categoriei antropologice *homo aestheticus*, în sensul tipologiei ideale stabilită de Eduard Spranger, în *Lebensformen* (1925). Alături de omul teoretic, economic, social, al puterii și religios, există în mod neîndoielnic și *Der ästhetische Mensch*[14], „omul estetic", a cărui „formă de viață" este eternă, universală și deci normală. Ca orice formă de viață, ea presupune o concentrare, specializare, structurare specifică și ierarhizare consecventă a existenței. „Arhetipul" estetic se dovedește atît de organic, spontan și profund uman, încît el apare în epocile și mediile cele mai diverse, luînd aspectele cele mai genuine. Nici discuție nu poate fi de singularizare programată, anomalie, sau raritate extremă a speței. Omul estetic reapare și circulă mereu printre noi, în forme latente sau declarate, minore sau grandioase. Atît este de adevărat acest fapt, încît se constată cazuri (multe celebre) de spirite funciar și profund estetice, care adoptă în planul teoretic atitudini diametral opuse, radical antiestetice și antiestetizante (Platon, Rousseau, Tolstoi). În același timp, poți să ai o structură interioară profund estetică și să nu fii cituși de puțin creator de artă. Ceea ce demonstrează că forma de viață estetică reprezintă în primul rînd o *atitudine practică* și numai în subsidiar una *teoretică*, una *implicită* și numai facultativ *explicită*. Cea dintîi duce la acte de trăire și realizare estetică ;

a doua, la principii și manifeste estetice. Pe un plan — cel mai profund — tipologia și concepția estetică a vieții ne structurează întreaga existență ; pe celălalt, doar ne-o explică și ne-o justifică ideologic. De unde cîteva note tipice, a căror deviere strict obiectivă nu implică din partea noastră și judecăți de valoare obligator favorabile, uneori chiar dimpotrivă :

1. Orientare spre *sensibil, emoțional, imaginativ*, și ostilitate sau indiferență profundă pentru conceptual și teoretic. Omul estetic trăiește prin și pentru impresii (el este structural un „impresionist" al existenței), și nu prin și pentru speculații. Viziunea sa este senzorială, imagistică, plastică, nu abstractă. Pentru el natura nu constituie un cîmp de observații, ci de simbolizări și participări, prin „simpatie" sau „empatie". Impresiile sale au întotdeauna tendința de a se transforma în expresii și forme, *sub specie artis*.

2. Înclinare bine marcată pentru *atitudini inutile și dezinteresate*. Omul estetic este gratuit și necomercial. El nu gîndește în termeni de profit și pierdere. Pentru el, mijlocul devine scop în sine. Satisfacția și bucuria obiectelor nu se confundă cu posesiunea lor. De altfel, atitudinea estetică a și fost definită drept : „Capacitatea de a te bucura de lucruri fără a le poseda"[15].

3. *Atitudine integral contemplativă* în fața existenței, sub toate aspectele, tendință de convertire a vieții în iluzie, aparență, vis, rol, spectacol. Iluzionismul, bovarismul, donquijotismul și toate celelalte „filozofii" ale ficțiunii contemplative definesc orientări eminamente „estete". Caracteristica lor este convertirea sistematică a realității în imagini pînă la dimensiunile ficțiunii, halucinației și utopiei. Cînd contemplativitatea este activă, ea devine creatoare ; cînd rămîne pasivă, ea se dovedește numai receptoare. În primul caz, realitatea suferă o transformare prin ficțiune imaginară ; în cel de al doilea, ea este doar asimilată unor imagini. Idealizarea existenței devine consecința inevitabilă, cu oscilări între transfigurarea și idealizarea totală, absolută, și deziluzia dureroasă și brutală. Acest dualism[16] tipic „estet" poate fi surprins în forme exemplare dintre esteții români în special la Macedonski, dar și la Duiliu Zamfirescu. [17] Extinsă la tipurile ideale de cultură și civilizație, iluzia frumosului ar caracteriza

civilizația de *tip artistic*. După Nietzsche, ea ar coexista alături de cea *socratică* (dominată de demonul cunoașterii) și *tragică*.[18]

4. *Sentimentul estetic al vieții*, tradus prin estetizarea tuturor manifestărilor și valorilor, prin convertirea în emoții estetice a totalității percepțiilor și trăirilor umane. Este trăsătura capitală a „omului estetic", generatoare de *panestetism*, sau *pancalism*, termen creat de J. M. Baldwin[19], conform căruia frumosul devine norma fundamentală a existenței, iar realitatea ansamblul datelor care pot fi organizate estetic. O mărturisire ca a lui John Keats : „Am iubit principiul frumuseții în orice lucru" (febr. 1820) exprimă tocmai o astfel de atitudine, specifică esteților oricăror epoci. Convingerea lor este că nimic mare, esențial, durabil și fericit nu poate fi făcut fără artă ; nimic din ce este omenesc nu se poate sustrage frumosului. Valorile își pierd specificitatea și se transformă în succedanee estetice. Apar în felul acesta o religie, un creștinism și un catolicism estetic, precum la Schiller[20] (scrisoare către Goethe, 17 aug. 1795), Chauteaubriand (*Poétique du christianisme*)[21] și chiar *Jesus, homo aestheticus*, invenția lui Jules de Gaultier[22] ; o concepție estetică a istoriei[23] ; o „artă" a războiului clasică și modernă ; un „spectacol" al cunoașterii ; boli și deformații „frumoase" în medicină etc. În *De Profundis* (1905), Oscar Wilde rezumă esența acestui catehism excesiv : „Am tratat arta drept suprema realitate și viața drept un simplu aspect al ficțiunii"[24]. Este crezul de totdeauna al estetului integral și intransigent.

III. În baza acestei orientări spirituale, recunoaștem în estetism, în planul strict al analizei teoretice, concepția de viață care proclamă *supremația absolută a valorii estetice*, prin impunerea unei ierarhii preferențiale, exorbitante și absolute. Ne aflăm în fața unui adevărat fenomen de hegemonie și exclusivism estetic, împins pînă la fanatism și intoleranță. Fantezia este ridicată în mod arbitrar și fără nici o restricție deasupra celorlalte forme ale spiritului, cînd, în realitate, toate conlucrează, sînt convergente, de valoare echivalentă. În ordinea estetică a existenței, arta constituie singura valoare, obiectele, ideile și sentimentele nedobîndind interes și semnificație decît în măsura în care produc emoții sau evocă reprezentări estetice. Uneori (adevărat abces de fixație !), „pasiunea exclu-

sivă a artei" devine „un șancru care devoră restul" (Baudelaire). Cîteva elemente specifice, convergente, o caracterizează :

1. Nota cea mai generalizată, spontană și imediată constă într-o atitudine de supremă *indiferență, disociere și izolare* de toate valorile.[25] Adevărat frigid axiologic, estetul împinge dezinteresul pentru domeniul extra-estetic pînă la egoism, cinism, cruzime și neomenie. Însă totdeauna „inocent", ingenuu, spontan, prin simplă selecție naturală a preferințelor și preocupărilor, impermeabilizarea sa fiind direct proporțională cu sterilizarea și intensitatea pasiunii estetice. În rest, nimic nu-l reține, nimic nu-l angajează, nimic nu-l obligă la participare. Este stadiul estetic integral al existenței, prima dintre *Etapele pe drumul vieții* (1845) ale lui Kierkegaard, definit anterior foarte limpede de John Keats : „La un mare poet sensul frumuseții trebuie să domine orice altă considerație, sau mai degrabă ea șterge orice altă considerație"[26]. Chiar și M. Sadoveanu observă într-un loc : „Nici un argument nu poate sta mai presus de frumusețe"[27].

2. Consecința imediată, la fel de „naturală", a supremației artei asupra vieții (continuăm descrierea conceptului) este *subordonarea totală a valorilor criteriului estetic* unic. În mod implicit, tacit sau declarat, toate celelalte principii sînt împinse în umbră și ignorate cu deplină indiferență și dezinvoltură. Orientarea nu este chiar atît de „modern-decadentă" pe cît s-ar crede, de vreme ce Schiller îi mărturisește lui Goethe, într-o scrisoare (9 iulie 1796) : „O natură poetică sănătoasă n-are nimic de a face, așa cum ai spus tu însuți (este vorba de *Wilhelm Meister*, n.n.), de morală, drept natural, metafizică etc."[28]. O astfel de „autonomie" generează prin ea însăși repulsii și anomalii grave, dintre care cea mai răspîndită și de cea mai proastă reputație socială se dovedește mereu *amoralismul*, devenit posibil prin suprimarea sau ignorarea oricărei norme morale. De la Baudelaire, care vorbea de „frumusețea răului" (într-un proiect de prefață la *Les Fleurs du mal*) și exercițiile lui Kierkegaard din *Jurnalul seducătorului* (1843), pînă la Swinburne și Oscar Wilde, astfel de disociații, unele inocente, altele voit scandaloase și ostentativ-paradoxale, își fac mereu apariția în sfera estetismului. În special Wilde și-a creat o solidă faimă inconformistă prin eseuri riscate ca *Pen, Pencil and Poison* (1889) și multe butade, culese în *Intentions*

(1891), unde disocierea eticului de estetic atinge formele cele mai radicale. *Cuvintele despre „Thalassa"* ale lui Macedonski [29] constituie o profesie de credință „amoralistă" de structură aproape identică. După aceeași schemă se operează și separarea de social, util sau vital, asemenea herminei care preferă să se lase prinsă și ucisă decît să-și păteze blana. Ținuta profund antiburgheză și antieconomică a lui Macedonski este de aceeași factură : „Arta, geniul, frumusețea [...] au primat banul în orice împrejurare"[30].

3. Această opacitate față de restul valorilor se transformă, prin atitudinile sale cele mai extreme, într-o ostilitate declarată, tradusă prin adevărate pamflete, sarcasme și invective pentru tot ce nu este artă. Un astfel de exclusivism estetizant este oferit de prefața lui T. Gautier la romanul *Mademoiselle de Maupin* (1835), dar textele de acest gen abundă la mai toți esteții.

Eroarea fundamentală a acestei poziții, oricît și-ar găsi o explicație (uneori legitimă) în repulsia antifilistină și oroarea de prejudecățile burgheze, constă în sterilizarea — și deci în subminarea — valorii estetice înseși, printr-o disociere exagerat puristă, cu efecte profund dezumanizante. Izolîndu-se total, arta încetează să mai primească reflexul fecund al celorlalte valori. Contemplația estetică devine un simplu „spectacol" superficial, analog unei impresii oarecare despre orice obiect din natură.[31] Invazia artei în toate domeniile existenței sfîrșește prin a anula însăși autonomia (preconizată !) a artei. Unele reduceri la absurd ale amoralismului estetic, precum *On Murder considered as one of the Fine Arts* (1827) de Thomas de Quincey, inspiră nu apologia „crimei", ci doar excelente pagini de humor negru. Din acest punct de vedere, Lucian Blaga a sistematizat întreaga critică legitimă a estetismului în *Artă și valoare* (1939) : „Artei îi prieste numai climatul paralelismului cultural și o anume discreție cît privește cultivarea esteticului propriu-zis. Estetismul se face vinovat de două mari greșeli : 1. Prin tendința sa de izolare și de purificare estetică a artei, el duce la evaporarea substanței acesteia. 2. Estetismul, năzuind să instaleze egemonia esteticului, atît în cultură, cît și în viață în general, conduce în ansamblul culturii la un fel de elefantiază cvasiartistică..." Echilibrul se rupe prin hipertrofiere.

IV. Cînd concepția estetică a vieții se exprimă într-un program de acțiune, estetismul devine o metodă specifică de *transformare a vieții în operă de artă*. Este definiția cea mai răspîndită, dar în același timp și cea mai echivocă, a estetismului. Wilde, cînd pretinde că-și pune „geniul în viață și numai talentul în operă", popularizează tocmai o astfel de concepție, cu aerul unei butade. Cîteva distincții elementare se impun de la sine. Nu suficiente, totuși. Dacă în prima ipostază — puristă și izolaționistă — estetismul duce la abstragerea de la viața istorică și socială a individului, în cea de a doua, estetismul tinde să absoarbă în sfera artei întreaga existență. În primul caz, estetismul constituie o formă de *evaziune*, în cel de al doilea, de *invaziune*, atitudini, și una și alta, excesive, hipertrofiate.[32] Direcțiile sînt diametral opuse, ceea ce contribuie și mai mult la obscurizarea conceptului.

Noțiunea însăși de „viață estetică" este confuză, susceptibilă de înțelesuri vagi și variate: frumusețe imanentă sau transcendentă („viața este frumoasă"); frumusețe interioară (a organizării morale) sau exterioară (a relațiilor omului cu natura și societatea); imagine metaforică pentru aspirația continuă către valorile estetice, permanent receptate și asimilate etc. Nelămurită bine rămîne și proveniența acestei atitudini, după cei mai mulți de origine recentă, modernă, „decadentă". În realitate, astfel de aspirații sînt formulate încă în perioada romantică, de Ludwig Tieck între alții, apoi în cadrul grupării *Junges Deutschland*[33]. Ce-i drept, marea popularitate a ideii este atinsă abia spre sfîrșitul secolului al XIX-lea, sub influența lui John Ruskin și Walter Pater, îndeosebi prin formulele lui Oscar Wilde; a trăi este întîia artă, suprema capodoperă (*The Critic as Artist*, 1890), „viața este prima și cea mai mare artă" (*The Picture of Dorian Gray*, 1891). Teza circulă cu insistență și în mediile franceze estete, în genere minore (Sâr Péladan, Camille Mauclair), dar și la Proust, în tinerețe, cînd era pe deplin convins că „viața comună" n-are nimic de a face cu „viața artei", sub umbra tutelară a lui Ruskin.[34] Astfel de teorii reapar mereu în literatura occidentală, inclusiv în cea actuală[35], cît de puse în practică greu de știut. Și totuși, ca orice conduită consecventă, estetismul tinde să devină o normă a existenței, un adevărat act de „morală practică". Dar „esteții" de acest gen sînt foarte rari, de regăsit

mai curînd în medii orientale, exotice. După Nehru, Mahatma Ghandi ar fi fost tocmai un astfel de personaj : „În felul său, el a descoperit arta de a trăi și de a face din viața sa un tot artistic“ [36]. Ce poate să însemne, în mod precis, o astfel de atitudine ?

1. În accepția sa superioară, ea echivalează cu creația estetică a individului, în sensul *realizării de sine ca ființă „frumoasă“*, perfectă, modelată spiritual conform unui ideal etic și estetic. La acest nivel, împlinirea de sine devine o adevărată creație artistică, analoagă sculpturii interioare a propriei noastre statui sufletești, conform memorabilei imagini a lui Plotin : „Dacă crezi că nu ești încă frumos, fă așa cum face creatorul unei statui, care va trebui să fie frumoasă : taie aici, rotunjește dincolo, face liniile mai ușoare, pe aceasta o face mai pură, pînă ce, prin opera sa, a ieșit o formă încîntătoare“ *(Eneade*, I, 6, 9). Astfel înțeles. estetismul se confundă cu principiul educației, al formării etico-estetice a umanității, sub specia celebrelor formule eline, care identifică binele și frumosul, binele și adevărul, solidarizate prin estetizarea ideală a valorilor centrale ale existenței *(Kalokagathia, Kaloalitheia)*. Toți marii „esteți“ ai lumii au avut această înaltă și supremă nostalgie, regăsită la Goethe, Hölderlin, Ruskin, pînă la Gide (care regretă că nu mai visăm să ne facem „portretul“ frumos în viață) [37] și Bergson (care îndeamnă să ne creem singuri asemenea unei opere de artă) [38], dintre români, firește, la atît de puțin bine cunoscutul Macedonski. El repetă mereu „adevărul etern că, în literatură și în artă, mai cu seamă, cinstea sufletească singură duce la frumos“. Adevărat *Kalokagathon*, care explică toate nostalgiile clasicizante macedonskiene : „Frumosul poate va ajunge într-o zi ca în lumea elină însuși folositorul. Și atunci frumosul va fi suprema lege și suprema morală“ [39]. În mod analog, Keats spusese : „Frumosul este adevărul, adevărul frumosul“ *(On a Grecian Urn)*. Estetica muncii, educarea și organizarea activităților sociale în vederea obținerii acelorași rezultate și satisfacții pe care le resimte creatorul de artă, aparțin unui estetism moral identic, evoluat, într-o societate capabilă să susțină asemenea norme. În acest sens, la noi, se poate vorbi de actualitatea estetismului.

2. De aceeași factură elevată, cu rădăcini în întreaga concepție antică platonică, a măsurii, simetriei, armoniei, este

și *doctrina „sufletului frumos"* (*schöne Seele*), și a „formei vii" (*lebende Gestalt*), propagată de romantismul german și în special de Schiller, în *Über die ästhetische Erziehung des Menschen, in eine Reihe von Briefen* (scrisorile 15—27, 1795). Ea afirmă ideea unei sinteze a vieții materiale și spirituale și în special a facultăților umane, prin concilierea rațiunii și sentimentului, intelectului și simțurilor. În această perspectivă, „sufletul frumos" devine un adevărat loc geometric de forțe contradictorii, o disponibilitate permanent deschisă spre armonie, prin solicitări simultane din sensuri opuse. Nici barocul nu este străin unei astfel de poziții.[40] Aceeași armonie interioară se răsfrînge și asupra întregii existențe, în haosul căreia tinde să introducă ordinea sa estetică. Tudor Vianu a profesat la noi astfel de idei „schilleriene", centrate în jurul conceptelor de armonie și cosmicitate (*Permanența frumosului*, 1941 ; *Semnificația filozofică a artei*, 1942 etc.). Se poate chiar spune că, dintre toți esteticienii români, doar Tudor Vianu a afirmat cu consecvență o concepție estetică despre lume și viață, chiar dacă în formulări clasice, tradiționale.

3. Sensul existențialist, „modern", al estetismului fructifică aceeași idee de *autocreație*, interpretată în sensul unei *„experiențe"* și *„aventuri" personale*. Existența devine în egală măsură creație și contemplație, obiect și subiect, intenție creatoare și formă, organizată în vederea unui proiect sau rezultat estetic. Dispun de existența mea pe care o realizez integral doar sub specia artei.[41] Programul apare limpede formulat încă în *Jurnalul seducătorului* de Kierkegaard, a „cărui viață a fost o încercare definită de voință de existență poetică". Eroul „se bucură estetic de personalitatea sa", elaborînd lucid situații „interesante", picante, originale, imprevizibile, în vederea efectelor, în spirit libertin. A seduce devine o artă ; a rezolva complicațiile seducției, o capodoperă. Metoda implică experiențe morale riscate, joc gratuit cu sentimentele pure și naive, abuzarea studiată a inocenței, în stilul cinic din *Les Liaisons dangeureuses* de Choderlos de Laclos, cam de aceeași factură. O altă motivare constă în voința de romanțare a existenței, în sensul realizării unui ideal imaginar, perfect și durabil, asemenea artei. Camus, în *L'Homme révolté* (1951), atinge și o astfel de nuanță.

4. *Ideea de „joc"* este implicată în toate aceste formule. Schiller o dezvoltă dîndu-i un conținut pur spiritual, de

oscilare suplă între tendințe sufletești opuse. Frumusețea sufletului și a artei decurge din jocul liber și armonios al facultăților. Ironia romantică primește adesea aceeași definiție, produsă de dubla conștiință a eroului, actor și spectator al propriului scenariu. Dar formele cele mai acute ale „jocului" estetic apar la același Kierkegaard. Seducătorul se „joacă" cu resursele spiritului său, se complace într-un erotism pur cerebral, profesează pygmalionismul : dezvoltînd cu artă spiritul „demonic" de libertate al iubitei, el o determină să rupă singură logodna. Ceva între tehnica savantă a unui teolog impotent și sportul ipocriziei perfecționate.

5. Din toate aceste motive estetismul concepe existența ca pe o *posibilitate permanentă de plăcere*, în spiritul unui hedonism superior. Oscar Wilde chiar vorbește (în *Dorian Gray)* de existența unui „nou hedonism care ar recrea viața", trăită ca plăcere și voluptate, suită de imagini, feerii și spectacole. A fi poet înseamnă a simți intens, a așeza senzația în centrul preocupărilor, a converti trăirea în emoții cît mai rafinate și mai cerebralizate posibil. Pentru estet, satisfacțiile supreme sînt oferite numai de artă și de forme. „Educația" estetică nu are pentru el alt conținut sau finalitate. În acest sens, s-au pronunțat nu numai esteții, dar uneori chiar și folclorul nostru [42]. Preferăm totuși să citățm, din nou, pe Macedonski *(Nuvelă în scrisori,* 1895) pentru claritatea mesajului :

„Aleargă după frumos, după această nălucă ce a dus în prăpastie pe atîți ; însetează după idee, flămînzește după artă, îmbată-te după tot ce este formă, de tot ce este coloare, de tot ce este armonie".

În felul acesta se explică : pasiunea unică, exclusivă, tipic estetă pentru artă ; confesiunile lui John Keats, care declară că „nu poate trăi fără poezie", că nimic nu-i poate vindeca „iubirea de frumos" ; declarațiile lui Walter Pater, după care suprema pasiune este „dorința frumosului și iubirea artei". „Un lucru frumos este o bucurie eternă", proclamă același Keats *(Endymion,* 1), fixînd încă un principiu fundamental al estetismului : convingerea profundă în perenitatea emoției estetice, succesiune neîntreruptă de momente efemere sub durată istorică, absolute însă ca trăire. Arta se lasă degustată în perpetuitate. Dar, de fiecare dată, numai *aici și acum*, estetismul profesînd de fapt epicureismul spiritual, concepția lui *carpe*

diem interpretat estetic. Un roman alegoric al lui Walter Pater chiar se intitulează : *Marius, the Epicurian* (1885). Însă tocmai această discontinuitate paroxistică a estetismului îi definește și slăbiciunea : el se consumă repede. Are mereu nevoie de noi stimulente și, o dată epuizat, existența se îndreaptă inevitabil spre o altă valoare polară, mai totdeauna diametral opusă. Însăși tendința de a estetiza plăcerea dovedește necesitatea spiritului de a primi reflexele unor valori superioare. Cu luciditatea sa remarcabilă, Kierkegaard surprinde și această insuficiență a stadiului estetic al existenței. [43]

6. Cînd intervine nuanța cvasi-„mistică", estetismul întreține *cultul frumosului*, religia laică a artei, real sau pretins inaccesibilă „vulgului", în forme lirice, exaltate, sau numai extravagante, uneori chiar cabotine. În punctele sale superioare, acest estetism inspiră admirabile imnuri închinate frumuseții ideale sau naturale (Shelley, Keats, Th. Gautier, Baudelaire, Ruskin etc.), atitudini de devotament, sacrificiu și venerație absolută pentru artă, ideea sacerdoțiului estetic, atît de vie și la Macedonski, „profetul" român neînțeles al cultului poetului.

Romantismul, avid de idealități, elevații, transfigurări și extaze, disprețuitor de pămîntesc și trivialitate, cultivă intens această atitudine, latentă și în concepția greacă despre lume, de o religiozitate învederat estetizantă. [44] Panteismul devine la rîndul său un adevărat panteism estetic, reflex al frumuseții divinității în cosmos. Pentru Hölderlin, „lucrul cel mai frumos este și cel mai sfînt" [45]. Dar adevărata răspîndire a „misticii" estetizante, în forme memorabile, aparține în special mediilor literare franco-engleze, ale „avangardismului" romantic periferic. Publicistica recunoaște, către 1834, că „arta a devenit aproape un cult, o nouă religie care sosește foarte la timp" [46]. Tendința se propagă în formule tot mai radicale prin toate curentele literare de orientare autonomistă ale secolului al XIX-lea, și cu atît mai mult în cadrul estetismului declarat, „adorator al frumosului ideal", deosebit de activ spre sfîrșitul acestei epoci. [47] Este perioada în care esteții oficiază în penumbră, uneori și în forme vag ocultiste (Sâr Péladan), cultul exaltat și esoteric al artei, pseudo-„religie" rezervată unei mici secte echivoce, mai mult sau mai puțin de „elită".

Cenaclul macedonskian constituie prin excelență un astfel de mediu antiprofan, refuzat „cititorilor nerozi", în baza principiului (enunțat în 1902) că „poeții adevărați n-ar trebui să consimtă ca versurile ce scriu să răsune decît în auzuri care le-ar primi cu religiozitate — așa cum trebuie privit tot ce este divin" [48]. Întregul ceremonial al lecturii, aspectul de templu al salonului, tronul poetului, hieratismul magistrului formează ritul noii „religii", închinată „singurului adevăr etern" — „Frumosul". Înaintea lui Macedonski, Heliade observase și el că arta cere, pe lîngă talent, studiu, și *filocalie*, iubirea frumosului. [49]

V. Realizarea efectivă a concepției și programului estetic determină apariția *stilului estetic de viață*, forma socială directă, exterioară, imediat vizibilă, a estetismului antic sau modern. Mai ales sub acest aspect ne aflăm în fața unei atitudini din cele mai tradiționale. Ea se cristalizează în toate civilizațiile și culturile evoluate, într-o fază de mare rafinament, complexitate și abundență de bunuri, cînd preocupările artistice au posibilitatea să triumfe asupra activităților exclusiv utile și lucrative. În aceste condiții, realitatea apare uneori inferioară artei ; singură arta poate oferi adevărate satisfacții ; corectarea și stilizarea existenței devin o necesitate esențială, vitală. Petronius, „arbitrul eleganței" din epoca lui August, papii și cardinalii fastuoși din Renaștere, tipul de *virtuoso* teoretizat de Shaftesbury, în secolul al XVIII-lea [50], omul de gust al lui Schiller, (sinteză între spiritul *realist* și *idealist*), colecționarul *fashionable* și *antiquarian* din aceeași epocă [51], toți sînt precursorii *estetului* modern, anticipat în mod direct de *artistul* epocii romantice, erou de mare vogă după 1830 [52], cînd noțiunea cunoaște o extensiune caracteristică.

„Artistul" încetează a mai fi „creatorul" operelor de artă, pentru a deveni un adevărat „tip", un „personaj" inconformist, în parte de „avangardă", definit printr-un „ideal" înalt (nu numai estetic), activitate artistică (dar nu strict indispensabilă), viață de boem excentrică, antifilistină [53], totdeauna om de gust, la curent cu moda și noutățile, *à la page*, *up-to-date*. Eroina din *La Muse du Département* de Balzac este chiar o „estetă". Ea „se pricepe în arte, poezie, pictură, pagină și statuie, mobilă și operă". Cînd *artistul* ia ținută modernă, el se numește *dandy*, om al vieții distinse, elegante, tip lansat de

englezul Brummel, teoretizat pe continent de Balzac, în *Traité de la vie élégante*, și mai ales de Baudelaire *(Le Peintre de la vie moderne*, IX, *Le Dandy*, 1863), narcisist, studiat, afectat, de un „modernism" adesea ostentativ, chiar snob. Competența sa estetică include nu numai arta, dar și decorația interiorului, organizat în stil de colecționar (o evocare în *La Maison d'un artiste* de Edouard de Goncourt, 1880), bijuteriile și chiar moda. Mallarmé va edita pînă și un jurnal *La Dernière mode* (1874—1875).

Cînd, după 1880, butadele, succesele și publicitatea în jurul lui Oscar Wilde fac din *estet* o noțiune-vedetă, ea se impune repede în mediile franceze predispuse unei astfel de atitudini, care o consacră.[54] Estetul devine un personaj-cheie al vieții literare și artistice, recunoscut ca expert în probleme de ideologie și tehnică literară „modernă", avansată, subtilă, cele mai adesea consacrat în exclusivitate existenței estete, realizată în toate compartimentele : interior, costumație, activități, distracții, senzații. Eroul tip al acestei exhibiții spiritualizate este Des Esseintes, din romanul *À Rebours* (1884) de J. K. Huysmans, adeptul rafinamentelor rare, integrale, artificiale. Căci marele mit al estetismului epocii este „corectarea" naturii imperfecte prin imagini de substituție și forme considerate intrinsec frumoase. Peisajul trebuie să semene cu tabloul, rochiile să fie copiate după stampe și picturi celebre, pînă și peticele cerșetorului se cer aranjate estetic, cu o acurateță și simetrie desăvîrșită. Decorul întreg este armonizat în vederea efectelor de artă.

Toate acestea sînt note esențiale, dar relativ exterioare, nu o dată vecine cu poza iubitoare de garoafe verzi și crizanteme arborate cu grație snob-decorativă. Estetul rămîne individul pentru care arta constituie nu numai valoarea, dar și norma supremă de conduită, *tipul uman care realizează integral și în exclusivitate idealul estetic*. El dă, conform intențiilor lui Oscar Wilde din *Dorian Gray*, „fiecărui sentiment o formă, fiecărei idei o expresie, fiecărui vis o realitate". Arta devine supremul scop al vieții — în acest sens orice scriitor de mare vocație este în felul său un „estet" —, omagiat tocmai pentru această abstragere în creație, transformată în mod suprem de existență, principiu etic și rațiune socială. Declarații și confesiuni în acest sens întîlnim peste tot, nu numai la Flaubert,

acest „clasic" al estetismului integral, dar și la : Carlyle, Mattew Arnold [55], Rilke [56], D'Annunzio *(Le Vergini delle Rocce,* 1895). Prezența estetului în lume și în vechea societate impune, măcar în principiu, ierarhia dezinteresării, nobleții, finețiii, prestigiului omului de gust [57], în ciuda unui coeficient apreciabil și adesea hotărîtor de afectare, snobism, ostentație și ratare individualistă.

Specia are reprezentanți notabili și în cultura noastră, nu numai prin Alexandru Macedonski, prototip de estet himeric, în forme pure, chiar dacă uneori grandilocvente, dar în parte și prin Al. Odobescu, Duiliu Zamfirescu („estetica de a fi") și Mateiu Caragiale. Într-o anume măsură, A. E. Baconsky și mai ales I. Negoițescu aparțin aceleiași tipologii, mereu controversate.

Într-un sens, estetismul pare a corespunde epocilor de stabilitate, conservatoare, formalizate, traducînd aspirațiile de lux ale claselor dominante, satisfăcute de ele însele, în deplin acord cu gustul secolului. Și cu toate acestea, reacția interioară fundamentală este de neaderență, nonconformism, ostilitate și chiar revoltă.

Idealul estetic absolut vine în conflict inevitabil cu duritatea realității. În Anglia, reacțiunea lui Ruskin, care determină o întreagă mișcare estetizantă, constituie tocmai un astfel de protest (de esență utopică) împotriva utilitarismului, mercantilismului și filistinismului epocii victoriene, a degradărilor civilizației mecaniciste, industriale. Restaurarea frumuseții în natură, societate, viață particulară și, mai ales, în suflete nu urmărea alt scop. În Franța, toți scriitorii de orientare estetistă iau o poziție și mai violent antifilistină, acoperind platitudinea burgheză cu neuitate sarcasme. Sfidarea convențiilor și normelor acceptate face parte din ritualul estetist tipic. Apare *La Révolte des dandys* de care vorbește și Camus, amplu documentată de întreaga operă a lui Baudelaire, urmat de Flaubert, Mallarmé, Barbey d'Aurevilly și toți ceilalți. Să mai reamintim că refuzul utilitarist al lui Macedonski avea în vedere *aceeași* trivializare, comercializare, transformare a artei în speculă de industrie și „îmburghezire" a spiritelor ? „Băcanii — afirmă poetul — nu pot avea nici un punct de contact cu arta." [58]

Toate acestea, chiar dacă adevărate, nu salvează integral estetismul, a cărui eroare de esență în relațiile sale cu viața

stă, mai ales, în confuzia celor două planuri. Dacă totul devine artă, arta însăşi dispare, suprimîndu-i-se criteriul diferenţierii calitative. Dacă arta este viaţă şi viaţa artă, ce le mai separă? În ce spaţiu se constituie „autonomia" relativă a artei? Între activitatea practică şi cea estetică există distincţii esenţiale, dintre care cea mai importantă rămîne imposibilitatea asimilării artei, fenomen pur spiritual, funcţiilor vitale, practice, fiziologice etc. ale individului. La acest nivel, arta nu poate reprezenta decît un exerciţiu diletant, pur formal, o „căutare" rece, cerebrală. De „egoismul exagerat şi dragostea de artificial", deci de neautentic, vorbise la timpul său şi Ştefan Petică. Absorbind *toate* conţinuturile posibile, arta, printr-un fenomen aparent paradoxal, se goleşte de *orice* conţinut. Hipertrofia echivalează în acest caz cu autoanularea.

VI. *Definiţia istorico-literară* a estetismului este cea mai convenţională şi mai imprecisă dintre toate. Sînt înglobate în mod curent acestei categorii totalitatea curentelor autonomisto-formaliste ale secolului al XIX-lea, de netă orientare antinaturalistă, antiprozaică, antiacademică şi antifilistină [„artă pentru artă", parnasianism, simbolism (v. *Simbolismul*, vol. III), prerafaelism, decadentism (v. *Decadentismul*), scriitorii *nineties* englezi], cu tendinţa lărgirii noţiunii în direcţie formalist-puristă (v. *Formalismul*, *Puritatea*, vol. II) şi chiar avangardist-modernă, generalizare dintre cele mai relative. Şi cu toate acestea, ea se întîlneşte adesea, uneori la spirite remarcabile, precum J.-P. Sartre.[59] Dar aceeaşi extensiune se constată şi în sens retrospectiv, în legătură cu scriitori, epoci sau curente asimilabile estetismului prin rafinament formal şi preocupări intrinsec estetice : literatura greco-latină a „decadenţei", alexandrinismul, asianismul, apoi barocul[60] (v. *Barocul*, VII, 6—7) şi manierismul, neoclasicismul şi preţiozitatea stilistică a unui Parini sau Foscolo (v. *Clasic*, B, II, 1—2).

În critica noastră, labilitatea conceptului se constată a fi şi mai mare, începînd chiar cu pionierii ideii. Dacă numai singur Macedonski intuieşte şi exprimă exact (deşi fugitiv şi fragmentar) esenţa estetismului, în schimb Petică rămîne la aproximaţii : „Estetismul nu mai e un curent ; estetismul e o putere. El e o măreaţă şcoală de noţiuni literare, unde se învaţă a iubi lucrurile preţioase, a dori ceea ce nu s-a văzut încă şi a înţelege pasiunea pentru ce e nou."[61] În alt text, se atribuie estetismului selecţia

și sinteza notelor specifice ale artei, inclusiv „cultul divin pentru tehnica măiestrită la care s-a ajuns în străinătate". Apare pînă și tendința racordării estetismului cu „sufletul românesc dezbrăcat de orice văluri înșelătoare puse de cosmopoliții raționaliști" [62]. Ceea ce numai adevărat nu este. Dar iată că imprecizia apare și la unii esteticieni profesioniști. După Tudor Vianu, „estetismul modernist" ar folosi „elemente puse la dispoziție de aluzia literară, de arte, de științe, felurite asociații pe care i le procură o curiozitate cam răspîndită ". În felul acesta, chiar și Cezar Petrescu poate deveni „estet." [63] Concluzia analizei noastre recomandă folosirea esențială a noțiunii numai în sensurile estetice enumerate, prin restrîngerea conceptului și atributelor derivate la un număr de note precise, specifice.

VII. *Opinia epocii actuale* despre estetism este integral negativă, pe deplin îndreptățită atunci cînd are în vedere perpetuarea mentalității estetiste în noile condiții sociale, mai puțin însă cînd respingerea estetismului se produce în sfera principiilor, unele legitime în formularea lor corectă. În planul istoric, lucrurile sînt limpezi : atitudine legată mai ales de condițiile sociale și spirituale ale secolului al XIX-lea (stabilitate și securitate, pasivitate contemplativă, prestigiul adevărurilor eterne, previzibilitate, formalism), estetismul constituie *azi* o poziție pe drept cuvînt depășită, „moartă". Paul Valéry, în *La Politique de l'esprit* (1932), Mihai Ralea la noi, în *Mentalitatea estetică și timpul nostru* (1942), au observat, între alții, acest fenomen cu toată claritatea. Criza estetismului este consecința declinului iremediabil al ciclului de cultură care i-a dat naștere. Mulți dintre esteți renunță sau abdică ei înșiși de la estetism, fie prin declarații formale, fie prin analiza descompunerii spirituale a tipului literar al artistului estet. Stefan George Th. Mann, Hugo von Hofmannsthal, chiar Marcel Proust sînt dintre aceștia. [64] O palinodie a estetismului se constată și la Wilde, după experiența sa penitenciară.

Ce șanse de supraviețuire mai poate avea sentimentul estetic al vieții într-o perioadă de profundă insecuritate, pragmatism politic și utilitarism declarat, de succes al ideii de antiartă (v. *Antiarta)* ? Evident, aproape nule. Soarta actuală a lui André Gide, între alții, este concludentă. Cultivarea filozofiilor iraționaliste, tragice, existențialiste, ale absurdului, întreține

— din altă direcție — aceeași desconsiderare. Dintr-o astfel de perspectivă, preocuparea frumosului integral devine o atitudine cînd stranie și inactuală, cînd profund inconștientă, superficială, frivolă, cînd de-a dreptul ridicolă. Deși nu se poate nega că aspirația estetică și creația după „legile frumosului" (Marx) reprezintă o notă eternă, universal și, deci, fundamental umană, exhibiționismul estet pare a fi intrat într-o fază de declin absolut.

Cît privește obiecțiile care se aduc estetismului literar, ele sînt aceleași de totdeauna : calofilie (încă lui Aulus Gellius stilul „fardat și pomădat" i se părea o „adevărată șarlatanie", VI, 14, 11), retorism, superfluitate, spirit ornamental, decorativ, distractiv, prețios, afectat, snob. Există o întreagă satiră a estetismului modern, inclusiv în literatura noastră, uneori excelentă, precum la Paul Zarifopol.[65] Alteori mai puțin reușită, inutil de a mai fi reamintită. Rezultatul este generalizarea accepției net peiorative, limitate, a estetismului, noțiune prin care mulți înțeleg nu numai formalismul gol, afectarea și prețiozitatea literară, fenomene profund negative, dar și orientarea specific estetic-literară, în forme complexe, superioare.

VIII. Se poate vorbi totuși de o anume *reactualizare a estetismului*, în condițiile specifice societății noastre socialiste ? Fără îndoială, într-un anume sens. Arta și emoția estetică introduc oriunde și oricînd valorile lor profund pozitive de armonie, unitate, ordine, echilibru ; de umanizare, sensibilitate, dezinteres și dăruire ; de contemplativitate și nevoie de compensație. În perioadele care urmează marilor seisme sociale (războaie, revoluții), arta joacă rolul salutar al terapeuticii morale, adevărată cură de dezintoxicare prin echilibrare.[66] Socialismul redescoperă și renaște sentimentul estetic, în forme noi, comunitare, organizate, planificate, dezvoltînd și perfecționînd vechiul spirit al *Culturii estetice*, despre care scria anterior și Tudor Vianu.[67] Apar sau sînt redescoperite noțiuni fecunde : „conștiința estetică socialistă", „estetica relațiilor sociale", „estetica vieții cotidiene" (precursor în felul său Radu Stanca[68], un animator competent, între alții, A. E. Baconsky[69]), — care cunosc și un început de analiză sistematică. În orice caz, o activă popularizare publicistică.[70]

EXPERIMENTUL

1. Dintre ideile foarte la modă, care circulă pînă la refuz, nu numai în presa noastră literară, noțiunea de *experiment* acumulează, poate, procentul cel mai mare de ambiguitate și imprecizie. Pînă mai ieri, eram sufocați de clișeul ideii de *metodă*. Ceva mai înainte, de *eroul pozitiv* și *negativ*. Acum a venit rîndul *experimentului*, folosit mai totdeauna la întîmplare, cum dă Dumnezeu. A sosit momentul, credem, și în acest caz, al clarificării minimale necesare. Operația este în folosul noțiunii înseși, al cărei miez rămîne viabil.

1. Prima și cea mai gravă *confuzie* se produce prin contaminare științifică. Dicționarele nu disting în mod riguros între conceptele de *experiență* și *experiment*, iar atunci cînd (rareori) înregistrează noua noțiune, suprapunerea de sensuri este desăvîrșită.[1] Se acceptă în mod tacit ideea că experimentul literar ar fi identic cu experimentul științific. De unde o serie întreagă de neclarități, determinate de această asemănare profund simplistă și eronată. Savantul poate repeta oricînd condițiile experimentului, variabile *ad libitum*. Creatorul nu-și poate provoca oricînd aceeași dispoziție creatoare și, mai ales, el nu se poate transpune în aceeași stare interioară, irepetabilă, pe care n-o poate analiza variindu-i condițiile.[2]

La rîndul său, experiența este definită cel puțin în două moduri deosebite : a) provocare intenționată a unui fenomen cu scopul de a-i studia legile, proprietățile, fazele de dezvoltare ; b) verificarea, în condiții de laborator, a unor date și adevăruri cunoscute. În primul caz, experiența pleacă de la

necunoscut spre cunoscut, procedeu eminamente ştiinţific, specific metodei experimentale ; în al doilea, se face „proba" unui adevăr stabilit în prealabil, precum la lecţia de chimie. Manualul spune că fosforul se aprinde în contact cu aerul ; dovada o obţinem sub ochii noştri, făcînd o „experienţă". Într-un caz, investigaţie ; în celălalt, o simplă demonstraţie.

Confuzia este sporită şi prin faptul că mai toţi criticii care se încumetă să descurce noţiunea pot face o serie de distincţii între noţiunile de *experienţă* şi *experiment*, dar puţini observă că disocierile — chiar dacă exacte în planul cunoaşterii şi al ştiinţei — sînt profund inoperante în sfera artei şi a literaturii.[3] Din care cauză, toate încercările care vor să excludă din vocabularul estetic ideea de *experienţă*, dar s-o păstreze pe aceea de *experiment* (sau invers), nu aduc nici o lămurire reală. Dimpotrivă. Atrage atenţia şi faptul că scriitorii înşişi, chiar cei de tip „experimental", nu fac nici o distincţie precisă între cele două noţiuni, asimilate deopotrivă în ideea centrală de „căutare", „investigare". Apollinaire, de pildă, vorbeşte de „explorare", de „experienţe literare", unind efortul cunoaşterii cu al creaţiei.[4] Cazul său este însă departe de a fi izolat.

2. O altă confuzie provine prin *asimilarea experimentului literar cu „experienţa" vieţii* (interioară, socială etc.), apoi — prin extensiune — cu „experienţa" literară, înţeleasă ca o sumă de achiziţii estetice, sedimentate, asimilate, obţinute prin exerciţiu şi educaţie. Aşa cum acumulăm experienţă în diferite domenii, la acelaşi rezultat se ajunge şi în opera literară prin trecerea şi asimilarea experimentului în experienţă, prin absorbirea sa creatoare într-un plus de cunoaştere, conştiinţă şi competenţă estetică.

Numai că „a dobîndi experienţă" şi „a face experienţă" n-au fost şi nu vor fi niciodată sinonime. Claude Bernard însuşi, teoreticianul metodei experimentale (1865), stabileşte această importantă distincţie : „Savantul se instruieşte în fiecare zi prin experienţă", care poate fi de două tipuri : „empirică" şi „experimentală", dobîndită prin experienţe şi observaţii.[5] Metoda lui Zola din *Le Roman expérimental* (1888) are atingere cu procesul artistic în acest punct : romancierul observă, se documentează, îşi sistematizează cunoaşterea şi experienţa. El însă nu produce şi nu provoacă fenomenele sociale

supuse observației și investigației, nu poate face experiențe reale, intenționate, în condiții de laborator. În cazul naturalismului, „experimentul" devine sinonim cu ancheta pe teren. Macedonski a avut la noi, probabil primul, această noțiune. Nuvela *Între cotețe* (1888) a fost scrisă „după un an de studii după natură". Romanul-reportaj modern derivă din aceeași școală, fără prea multă imaginație, s-o recunoaștem.

O explicație a acestei confuzii, totuși, există. În conștiința multor scriitori contemporani, în special ai secolului al XX-lea, se produce o inevitabilă identificare între noua „experiență" de viață (termenul de „trăire" în sensul germanului *Erlebnis*, pare mai adecvat, mai puțin confuz [6]), și noile inițiative estetice, între care ar exista raporturi de paralelism, corespondență, chiar de echivalență. Poezia modernă tinde să anexeze noi aspecte ale experienței, să depășească sfera strîmtă a viziunii secolului al XIX-lea. În acest sens, „experiența" devine substratul și impulsul oricăror trăiri, emoții și cunoașteri poetice actuale, convertibile în „experimentul creator", noțiune cu care se și confundă în spiritul unor critici. [7]

Mecanismul „tradiționalist" al culturii joacă și el un rol. Economia sa este tezaurizarea, recuperarea, asimilarea. „Viitorul — spunea poetul american E. E. Cummings — va profita de pe urma experimentelor epocii actuale" (1915) [8]. Experimentele, chiar ratate, au pedagogia lor. Va ști cineva, cîndva, să le fructifice. De aceea, n-ar trebui, în principiu, barat drumul nici unei încercări. „Experiența romanului modern", se afirmă, a fost realizată prin „exercițiul fundamental al existenței sale" [9]. Și într-un caz, și în altul este vorba de un proces istoric, etern deschis, caracteristic întregii literaturi. Orice nouă etapă a evoluției literare presupune consemnarea unei noi experiențe, față de care experimentul constituie doar mijlocul, în vederea realizării obiectivului final. [10]

3. De tot superficială, de esență pur jurnalistică, des întîlnită sub pana publiciștilor de duzină, este și frecventa *confundare a experimentului cu noțiunea de „modern"*, printr-o identificare cum nu se poate mai abuzivă. Cînd vrei să te lămurești de ce experimentul este prin excelență „modern", ți se dau mereu explicații ca acestea : el presupune „inovația", „degajarea", „înnoirea absolută a mijloacelor de expresie" etc. Dar cu această logică (tautologică) se „experimentează" în literatură

de multă, foarte multă vreme. Orice act de creație originală aduce un spor oarecare de înnoire estetică. De bună seamă că, față de clasicii antici, Perrault și ceilalți erau, în sens larg, „moderni". Prin extensiune, desigur, se poate vorbi pînă și de *Teorie și experiment poetic în „Visul unei nopți de vară"* [11] de Shakespeare, care folosește chiar cuvîntul în *Mult zgomot pentru nimic* (IV, I). De asemenea, cu și mai mare îndreptățire, de „perioade experimentale", precum cea barocă [12] (v. *Barocul*, VII). În orice caz, restrîngerea sferei experimentului doar la literatura modernă nu se sprijină decît pe impresii superficiale și lipsă de documentare. Marinismul, gongorismul sînt atitudini poetice la fel de „experimentale" ca oricare din curentele epocii noastre.

4. Prin aceleași argumente se respinge și *cuplarea experimentului cu noțiunea de „avangardă"*, în toate sensurile posibile, abuz filologic și estetic repudiat adesea chiar de cei în cauză. Se știe că Tristan Tzara ironizează „academiile" futuriste și cubiste, pe care le declară „laboratorii" de idei formale" (*Premier manifeste Dada*, 1918). Mult mai aproape de noi, în timp, la „experimentaliștii" italieni ai grupului '63 se constată aceeași reacțiune. Textul lui Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo* (1963), face toate distincțiile necesare. În timp ce avangarda reprezintă o artă de ruptură, expresie a unei revolte, experimentalismul se vrea o artă de „recuperare". Se stabilesc și alte distincții. Reținem însă, deocamdată, această voință netă de delimitare față de avangarda tradițională, „istorică". În genere, tendința spre cristalizare a unor noi structuri încetează a mai fi învestită cu atributul avangardei, act eminamente negativ, destructiv, de totală opoziție (v. *Avangarda*, II, 3—6). În schimb, sensul experimentului, oricît de nebulos ar fi, rămîne totdeauna pozitiv. El tinde să descopere ceva, să verifice un adevăr, să obțină un rezultat. Firește, el poate rata. Dar finalitatea sa intrinsecă este și rămîne fundamental constructivă.

II. Explicația stă în faptul că *orice experiment are o latură „creatoare"*, „inventivă". De altfel, numai în acest punct sfera literaturii și a experimentului se întîlnesc în esență, în afara oricăror iluzii și abuzuri verbale : „Experimentul — precizează tot Claude Bernard — *imaginează procedee de investigație* (s.n.) pentru a pătrunde în corpuri și a face să varieze

condițiile fenomenelor. *Experimentarea* nu este decît punerea în aplicare a procedeelor de investigație specifice experimentatorului.“ [13] În acest sens, al imaginației procedeelor investigației, „experimentatorul“ științific se apropie, într-adevăr, de condiția creatorului, care „imaginează“, la fel, „procedee“ literare practic nelimitate. Calitatea și condiția lor sînt fundamental deosebite. Dar nu se poate nega faptul că, în măsura în care există o creație științifică, aceasta face apel la „imaginația“ procedeelor experimentale, așa cum creația literară imaginează „procedee“ specifice pentru obținerea rezultatelor urmărite. Accepția este largă, aproape figurată, legitimă la limită. De altfel, în acest înțeles, ea circulă intens în toată literatura și eseistica ultimelor decenii : „Experiențe profesionale“, „o interesantă experiență făcută în domeniul romanului“, „fervoarea experimentelor, la nivelul imaginii și al expresiei lirice“ etc, etc., expresii-clișeu, de cea mai populară audiență.

Înțelegem acum pe deplin seducția ideii de „experiment“, într-o epocă de profundă problematizare a creației cum este cea modernă. Literatura devenind tot mai mult o meditație asupra propriei sale condiții, iar creația o adevărată „industrie“, un produs calculat, lucid și previzibil, scriitorul tinde să îmbrățișeze din ce în ce mai deschis, mai programatic, punctul de vedere al experimentatorului. Acesta formulează datele problemei, supune întreg procesul elaborării estetice observației și așteaptă rezultatele : „Să vedem ce iese“. Esteții hazardului, dicteului automatic, oniricului, absurdului, dadaiștii și suprarealiștii în primul rînd, n-au altă mentalitate. Dar ea atrage și pe scriitorii care (ca Mallarmé) cedează inițiativa cuvintelor, sau cred în „autentic“ și „acte gratuite“, cu valoare pur experimentală, în sensul unui plus de cunoaștere morală, estetică, de pătrundere în psihologia creației etc. prin „experiențe“ în serie. Acest creator n-ar avea în vedere nici o „intenție“, nici un „proiect“ artistic. El este „disponibil“ la toate sugestiile „vieții“ și ale „inspirației“, pe care doar le consemnează conștiincios în carnete. Gidismul trădează tocmai o astfel de concepție „experimentalistă“. *Journal des „Faux-monnayeurs“*, „caiete de exerciții și studii“ (1927) stau mărturie.

Deoarece „experimentele“ pot fi produse numai în laborator, analogia se dezvoltă și în acest sens, predominant meta-

foric. Scriitorul de avangardă afectează „laboratorul" de creație, experiența rece, pur intențională, în spiritul metodei experimentale clasice. Voga „teatrului-laborator", *théâtre d'art et d'essai*, frecvente la Paris și în alte capitale occidentale, este bine cunoscută. Cînd definiția acestor teatre merge în sensul unor institute de sondare a succesului de public [14], caracterul lor experimental iese și mai puternic în evidență. *Il teatro d'azione* al lui Ken Dewey, organizator de spectacole experimentale cu textele dramaturgilor italieni ai grupului '63, face parte din aceeași direcție. Regizorul n-are nici o idee preconcepută și se preocupă să creeze doar atmosfera unei repetiții generale în fața unei săli goale. Pe o simplă scenă, actorii improvizează liber, pornind de la sugestiile spontane ale textului. De unde nenumărate variații, personajele uitîndu-și total teatralitatea. Noua formulă se mai numește și „metateatru." [15] Despre „noul roman", aceeași concepție : „laborator al poveștirii" [16] etc.

III. Reținînd din imaginea „laboratorului" doar sensul său figurat, întrucît provocarea intenționată de fenomene fizice (nota esențială a experimentului științific) nu intră în preocupările artei, vom recunoaște totuși că una din rațiunile experimentului literar este *investigarea, cercetarea, „căutarea"*. În anchetele și mesele rotunde din presă [17] nu alta este accepția curentă, de altfel, de largă circulație internă și internațională, propagată și de pontifii avangardei moderne. Pentru toți, a experimenta înseamnă „a căuta", și invers. „Romanul pentru noi — declară Alain Robbe-Grillet — este numai o căutare." Un binecunoscut eseu de Michel Butor poartă chiar titlul : *Le Roman comme recherche* (1953). „Adevărul este că astăzi — reia ideea Angelo Guglielmi, teoretician al grupului '63, de care am amintit — poți lucra liber în toate direcțiile posibile, orientîndu-te spre cercetările și spre experiențele de expresie cele mai cutezătoare." Situația se complică întrucîtva, deoarece în literatura modernă se constată o bifurcare a „cercetării", și deci și a experimentului, căruia — de regulă — i se dă o dublă destinație.

2. Cea mai frecventă privește stadiul expresiei, ai *limbajului*. Întîlnim, peste tot, definiții ca acestea : „laborator de experimentare a unui limbaj epic nou", „experimentarea diferitelor formule în proza actuală", „căutarea noilor forme

românești", „dreptul la experiment în lirică" etc., etc. Examinate cu oarecare atenție, toate aceste deziderate se dovedesc a fi de esența căutărilor formale și chiar formaliste, întrucît efortul este îndreptat (citäm tot din Angelo Guglielmi) „spre căutarea unor noi structuri expresive, spre descoperirea unor noi combinații stilistice". Recentele *Exerciții de stil* ale lui Romulus Vulpescu (titlu împrumutat din Queneau) par să se revendice de la aceeași preocupare. Accentul cade pe „căutarea unor noi niveluri de expresie" și, în orice caz, pe adecvarea „noilor mijloace" la „noile scopuri", impuse de concepția modernă a poeziei. Experimentul se confundă, în felul acesta, cu descoperirea și adoptarea unor noi „tehnici" poetice, identificare frecventă printre esteții actuali ai poeziei.[18] Teorie, în același timp, echivocă și șubredă, deoarece se pleacă de la posibilitatea (iluzorie!) a experimentului formal autonom, practicat într-o indiferență totală pentru valorile, fie și infuze, de „conținut", prin contribuția unui mecanism pur aleatoriu. Împotriva acestor două teze, orice bună estetică literară se înscrie în fals :

Poate fi concepută și practicată „căutarea" ca un exercițiu *ad libitum*, în sensul că aceeași temă ar putea fi scrisă eventual în stiluri și planuri total diferite ? Că o idee literară ar putea fi tratată și „așa", și „altfel", curioși de ambele rezultate, printr-un adevărat joc experimental ? În principiu și în practică, desigur, se poate, dar cu rezultate concrete irepetabile. Întrucît orice creație constituie un act de invenție individuală, originală, și deci unică, irepetabilă, este o iluzie să se pretindă că *aceeași* operă literară a fost sau ar putea fi scrisă și *altfel*, rămînînd în același timp *ea însăși, identică cu sine*. Orice nou exercițiu reprezintă de fapt o nouă operă, cu un coeficient mai mare sau mai mic de particularizare. Nici măcar lucrările „permutaționale", pastișele și parodiile nu sînt adevărate cópii sau variante, ci producții semiautonome, suprapuse — nu însă pînă la identitate — peste structura unui text anterior. Cu atît mai mult poeziile, nuvelele și romanele care nu au nici pe departe astfel de intenții. *Dans le labyrinthe* n-a fost scris în șapte versiuni paralele, oferite simultan.

2. Unii interpretează experimentul oarecum în stilul vechii *„artă pentru artă"*. Experimentăm pentru a experimenta, într-o indiferență desăvîrșită a scopului final și a realizării

sale. Acesta poate izbuti sau rata, rămînînd nu mai puțin „experiment" valabil, legitim, în sine. Deci succesul și eșecul ar avea aceeași valoare și semnificație, în ambele cazuri pur experimentală. Ar exista, prin urmare, un adevărat autotelism, o autonomie reală a experimentului, sub cuvînt că romanul sau poezia modernă, de pildă, ar fi o „căutare", dar una în derivă, etern deschisă, neorganizată, nefinalizată, „o căutare care nu știe ce caută". [19]

3. Pusă în acești termeni, problema se dovedește —teoretic vorbind — absurdă și, totodată, profund derutantă în planul realizării estetice. Din două una : ori experimentul este cultivat ca atare, și atunci el devine propriul său conținut ; ori are o finalitate, nu extra-, ci infraexperimentală, și atunci el își propune un scop implicit artistic. Acesta poate fi limpede sau clarificat pe parcurs. Dar nu și inexistent, căci întrebarea imediată ce se ridică este una singură și inevitabilă : caut ce ? Dacă răspunsul este : experimentul, atunci intrăm în plin cerc vicios, sau ieșim din sfera noțiunii de artă, care presupune, în orice ipoteză, adecvarea unui proiect artistic la o modalitate de expresie. Orice dicotomie abuzivă a acestor două planuri pune experimentul în contradicție cu sine însuși, cînd nu-l absoarbe în propria sa negație.

Sînt situații extreme, pur teoretice, întrucît nimeni n-a căzut într-un experimentalism atît de radical și de absolut, cu perfectă consecvență. Însuși Alain Robbe-Grillet demonstrează în *Pour un nouveau roman* (1963), — în special în eseul *Sur quelques notions périmées* (personajul, istoria, angajamentul, forma și conținutul) — incapacitatea adaptării vechilor procedee romanești la realitățile psihologice și istorice moderne, de unde necesitatea unei noi adecvări. Experimentul ar constitui atunci tocmai acest efort de mulare pe un nou conținut. Aceeași preocupare de sincronizare cu noile condiții ale epocii se constată și la Michel Butor. Noțiunea de roman se transformă în interiorul noțiunii de literatură, în funcție de noile situații istorice, fapte de conștiință, relații cu realitatea etc.

Prin urmare, golirea experimentului de „conținut" nu se verifică nici teoretic, nici practic. De fapt, lipsa de finalitate a experimentului duce la o adevărată contradicție în termeni : orice accepție i-am da, experimentul presupune direcția, destinația. Experimentăm în vederea obținerii unui scop, a unui re-

zultat. Dacă această condiție prealabilă n-ar exista, experimentul nu s-ar putea organiza și constitui ca atare. Producerea sa este totdeauna în funcție de o schemă directoare, de un obiectiv. Ca experimentul să ia ființă, trebuie mai întîi să-i precizăm programul, să știm ce vrem, ce dorim să obținem cu ajutorul său. Nu vedem cum aceste constatări ar putea fi răsturnate.

IV. Toate confuziile ideii în discuție pleacă de la acest echivoc fundamental. Nu încape îndoială că scopul experimentului este explorarea, prospecțiunea, încercarea, în vederea obținerii unui anumit rezultat, care în cîmpul artei nu poate fi altul, în esență, decît creația, realizarea artistică. În acest înțeles, în bună logică, experiment = creație. Și se pune întrebarea dacă este neapărată nevoie să adoptăm o expresie atît de pretențioasă și de „tehnică", pentru o noțiune și o realitate atît de vechi. Experimentul literar este de fapt concluzia, rezultatul, opera, execuția proiectului artistic. Operația experimentală se confundă cu creația. Dacă unele analogii devin parțial legitime, acestea privesc exclusiv mecanismul intrinsec al creației. Trei situații cvasi-experimentale pot fi observate cu ușurință :

1. Creatorul simte unele „forme" perimate, întrucît conținutul lor a devenit, între timp, altul. Unii definesc această *ajustare necesară* — de fapt proces organic indisociabil (v. *Formalismul*, V, 3, VI) — drept „experimentare". Coleridge, după informațiile noastre, este primul care dă noțiunii o astfel de accepție în legătură cu *Lyrical Ballads* (1798) ale lui Wordsworth : autorul „le prezintă ca un experiment *(experiment)*, deoarece subiectele care prin natura lor resping imaginile obișnuite și stilul vorbit sînt mînuite *(managed)* într-un limbaj de toate zilele" [20]. Și, în parte, — bineînțeles la modul figurat — acești critici nu greșesc, deoarece în astfel de momente, mai totdeauna confuze, orice scriitor trece printr-o serie întreagă de ezitări și exerciții, este îndemnat să încerce una sau mai multe variante inedite. Mișcarea are adesea un sens polemic : „formele" sclerozate sînt repudiate, deliberat sau organic, ca nesatisfăcătoare, depășite. Încerc un stil, apoi altul, nu găsesc expresia convenabilă. În cele din urmă, constat că am surprins-o. Atunci, mă fixez. Experimentul a încetat.

Fenomenul se observă, în special, în faza debutului imprecis și disponibil, supus ezitărilor și chiar derutelor.

Caracterul semilucid al creației, succesiune de momente intuitive și reflexive, de elan al imaginației și spirit critic, adaugă un nou argument proexperimental (v. *Creația*, VI, 1). Căutarea devine, într-un anume sens, obligatorie, de-a lungul întregii laturi lucide, cerebrale, a elaborării artistice. Orice experiență creatoare lăuntrică (noțiunea de „experiență" în astfel de cazuri devine inevitabilă) include „experimentul" ca fază tranzitorie deliberativă, ipotetică, a procesului de creație. În astfel de împrejurări, „experimentele" nu se produc în mod voit, la rece. Dar ele exprimă — tot printr-o metaforă — procedeul și coeficientul necesar de clarviziune dirijată și verificată, specificul oricărei activități de concepție artistică. În bună parte, paradoxul experimentului nu este altul : el se concepe lucid, rațional, cînd în realitate rolul său fecund lucrează asupra instinctului artistic pe care-l stimulează, transformîndu-l dintr-un fapt de conștiință într-unul de existență.

2. Moment intrinsec al creației ce se caută pe sine, „experimentul" echivalează cu *dezvoltarea proiectului artistic*. Acesta trece prin mai multe faze pregătitoare, „experimentale" în sens larg (există și cazul reușitei imediate, intuitiv-empirice), făcute din tatonări, ipoteze, anticipări, schițe, prin intermediul cărora viziunea creatoare se precizează, se clarifică. Nu mai departe cazul „variantelor", al eternelor variante, consemnate în toate edițiile critice din lume. Prin urmare, toate formele succesive prin care a trecut *Mai am un singur dor* de Eminescu ar constitui tot atîtea „experimente". Nu este greu de observat că, și în acest caz, experimentul se confundă cu mersul sinuos al creației, foarte ezitantă pînă ce „prinde" efectiv ideea. Deci, dacă voim neapărat să folosim această idee la modă, nu putem pierde din vedere faptul că ea se dovedește, o dată mai mult, o simplă metaforă de tip „științific" pentru ideea de realizare și apropiere progresivă de proiectul central al operei. Mă caut și o caut. Lansez mai multe ipoteze, *id est* fac mai multe „experiențe", pe care le compar între ele. Nu-s mulțumit. Distrug însemnările și iau totul de la capăt, pînă ce obțin soluția satisfăcătoare. Iată un „experiment" indiscutabil legitim, inevitabil, dar vechi de două mii de ani, fundamental deosebit de notele de laborator pe care savantul le ia pe parcursul experien-

ţelor sale. Acestea consemnează etapele unei cercetări întreprinse în vederea atingerii unui singur rezultat final. În vreme ce fiecare variantă literară realizată instituie un obiectiv autonom, valabil în el însuşi.

3. Caracterul ezitant al pseudoexperimentului implică şi *mari variaţii calitative*. Uneori experimentul devine eufemismul aproximativului, valorii relative, nereuşitei, chiar al ratării. În orice caz, el implică ideea riscului şi a erorii, în care împrejurare invocarea sa are sensul unei scuze, al unui îndemn la indulgenţă. O astfel de accepţie, de obicei subînţeleasă, destul de curentă, poate fi întîlnită într-o formulare limpede (probabil cap de serie) la Ruskin : „Opera tînărului nu poate fi perfectă. Ea *trebuie* să fie mai mult sau mai puţin slabă ; şi de aceea mai mult sau mai puţin experimentală, şi dacă este experimentală, greşită ici şi colo“ [21]. Nu orice experienţă reuşeşte. Cea literară nu se abate de la această regulă.

V. Toate aceste raţiuni ale experimentului se întrunesc într-o ultimă şi hotărîtoare justificare, de fapt singura cu adevărat esenţială : scopul suprem al experimentului literar este de a ne găsi, a ne exprima propria viziune artistică. *La capătul experimentului descoperim substanţa originală sau nimic*. În acest caz, experimentul ratează, devine inutil, ineficient, şi nici o arguţie estetică nu-l salvează. În artă, ca peste tot de altfel, adevărul se verifică prin fapte. Iar faptele, în domeniul literaturii, sînt în primul rînd creaţiile, apoi teoriile. Am oricînd dreptul să schimb lungimea de undă, frecvenţa şi modulaţia, pînă ce obţin recepţia cea mai favorabilă, dar nu pot inventa de fiecare dată aparatul de radio. Pot şi trebuie să-mi schimb unghiul de percepţie, însă numai pînă ce descopăr poziţia cea mai adecvată personalităţii mele. Am voie să caut orice, oricît şi oriunde. Sensul întregii operaţii îl dă însă numai autorevelaţia, autoexprimarea, descoperirea esenţei proprii, clarificarea viziunii lăuntrice. Iată de ce experimentele reale nu pot fi niciodată împrumutate, reluate, mimate. Fiecare experiment corespunde unei căutări autentice, irepetabile, organice. N-are rost să caut inovaţia, dacă ea n-a germinat, mai întîi, în mine însumi. Ea răspunde unei necesităţi, nu unei programări ; unui apel interior, nu unei sugestii exterioare. Fără căutare nu ne descoperim personalitatea. Iar aceasta trebuie în prealabil să existe, să se afirme cu o atît de mare energie, încît

presiunea căutării și realizării de sine să devină irezistibilă. Deci, încă o dată, *experimentare = creație*.

VI. Există în Occident tendința (cu unele ecouri docile și în publicistica noastră) de a interpreta și limita noțiunea experimentului literar exclusiv în cadrul teoriei *work in progress* și *opera aperta*. Esența experimentului ar fi „deschiderea" continuă, perpetuă, etern neîncheiată, inclusiv în sensul construcției literare aleatorii, permutaționale, al lui *action poetry* și *action theatre*. Michel Butor compune o „operă mobilă", *Votre Faust*, și invită spectatorii să voteze, în pauze, pentru o continuare posibilă sau alta. „Poezia electronică" a lui Nani Balestrini pleacă de la combinațiile și explorările calculatorului. Aceasta ar fi versiunea experimentului pur, conceput în stare nativă. Rezultatele, orice s-ar spune, sînt minore. Și apoi mijlocul nu poate fi transformat în scop? Este proiectul superior realizării? Este într-adevăr fecundă, inevitabilă, necesară, în orice împrejurare, experimentarea continuă, în serie infinită? Iată ceva foarte îndoielnic.

Substratul întregii concepții stă pe o altă eroare. Se pleacă de la prejudecata că fixarea într-o formulă înseamnă, în orice ipoteză, scleroză, manieră și moarte artistică. În realitate, stilurile trec, toate, printr-o fază „experimentală" [22], prealabilă definirii, stabilizării structurii proprii. Însă, după încheierea acestei etape istorice, stilul nu-și mai poate schimba fizionomia, deoarece, în caz contrar, el și-ar nega propria formulă. Aceeași necesitate superioară, de descoperire și stabilizare a esenței proprii, se constată și în sfera scriitorilor. Este foarte adevărat, cum s-a spus despre Tudor Arghezi [23], despre mulți alții, că a „te înnoi mereu, a experimenta este un merit". Dar înnoirea față de *Cuvintele potrivite* a constituit-o *Flori de mucigai* (despre care este și vorba!), volum nu mai puțin „arghezian", latură a aceleiași personalități argheziene. Trecînd peste faptul că experiența *Florilor de mucigai*, biografic vorbind, n-a fost intenționată (căci nu de bună voie a mers poetul la... închisoare, unde nu s-a consolat în nici un caz cu alternativa experimentului poetic), înnoirea în astfel de împrejurări corespunde mai curînd unei noi „experiențe", decît unui „experiment" (deci din nou se constată ambiguitatea și sinonimia oscilantă a expresiilor!).

VII. O dată limbajul propriu găsit, mulat pe noile „experienţe" literare autentice, nu repetate, nu copiate, cum adesea se întîmplă la noi, instabilitatea şi orice alte noi experienţe devin *simple gratuităţi*. Unii din poeţii noştri recunosc ei înşişi, cînd dau dovadă de luciditate estetică, acest adevăr esenţial.[24] A cere mereu noi şi noi experimente şi „înnoiri" peste „înnoiri", înseamnă a nu avea, în fond, nici o viziune proprie, nici o stea polară, a nu urmări nici o finalitate creatoare precisă. Sau, şi mai grav : a nu putea realiza nimic din toate acestea, eşuat în veşnică derivă şi disponibilitate, tendinţă care acoperă de fapt nematuritatea şi inconsistenţa. Creatorul care se caută la infinit nu este un adevărat creator, ci, în cazul cel mai bun, un eseist şi un estet al creaţiei. Obsesia experimentului trădează, mai totdeauna, impasul artistic, întrucît nici un elan creator nu bîjbîie, elementar spus, la infinit. Cine schimbă mereu „stilurile" şi cu atît mai mult „artele", „viorile", trădează fie diletantismul, fie ratarea. Orice spirit fecund apasă cu putere şi se realizează efectiv numai într-un singur punct. În cazul artiştilor universali, ai Renaşterii, de numărat pe degete, personalitatea lor polivalentă, structurată sferic, avea nevoie pentru a se exprima ca atare, de instrumente multiple, rămînînd peste tot una şi aceeaşi, şi mai ales *ea însăşi*, în toate ipostazele. Atît şi nimic mai mult.

Simptomatic este şi faptul că mulţi dintre marii artişti moderni resping pe faţă această idee confuză. Man Ray declară : „Opera mea n-are nimic experimental"[25]. Picasso, la fel : „Dintre toate acuzaţiile care mi se aduc, nici una nu este mai falsă decît afirmaţia că scopul meu esenţial ar fi căutarea *(l'esprit de recherche)*. Cînd pictez, vreau să arăt ceea ce am găsit, nu ceea ce caut."[26] Şi totuşi nimeni nu contestă că Picasso reprezintă o conştiinţă eminamente modernă.

Cu toate acestea, prestigiul experimentului — devenit în mod exagerat adevărată noţiune fetiş ! — a ajuns în ultimul timp atît de mare, încît criticii, de-a dreptul intimidaţi de noua formulă magică, abia dacă mai îndrăznesc să formuleze vreo uşoară obiecţie, necum să procedeze la discriminările trebuitoare şi, mai ales, la demistificarea necesară. Dintre toate blufurile care agită conştiinţa literară modernă, acela al „experimentului" generează, fără îndoială, cele mai multe confuzii estetice dintre toate ! Cînd constaţi adesea

ce inconsistente lucrări produce teoria experimentului (uneori adevărat *ridiculus mus),* nu te poți opri să nu verifici, încă o dată, marea contradicție dintre teoria și practica estetică modernă, dintre program (interesant în sine) și realizare, a cărei valoare se dovedește, nu o dată, mult sub intențiile și calitatea principiilor și obiectivelor proclamate.

VIII. O ultimă nuanță, răspîndită de astă dată nu la creatori, ci printre contemplatori, provine din aceeași sferă a „operei deschise". Așa cum există posibilitatea deschisă a combinării elementelor sale, la fel de posibilă devine și lectura deschisă, interpretarea în diferite chei, *experimentarea unor sisteme variate de semnificații.* În acest mod critica literară ar deveni un adevărat „experiment", o lectură de tip experimental, preocupată nu de obiectivitate, ci numai de validitate ; nu de soluția obligatorie, ci doar de coerența răspunsului, considerat ca rezultat valabil, în sine. Teoria alimentează concepția criticii de tip eseistic și, în sens larg, a eseului gen „experimental" prin definiție (v. *Eseul,* VIII, 2).[27]

FANTASTICUL

I. Referirea la etimologii, la *sensurile originare* ale noțiunilor, constituie în orice împrejurare un bun început de orientare în cîmpul stufos al ideilor literare. În cazul *fantasticului* îndepărtarea crustei conotațiilor parazitare duce în mod direct la definițiile esențiale :

1. Inițial, fantasticul (lat. med. *phantasticus*, gr. *phantastikós*) desemnează ceea ce nu există în realitate, ceea ce pare ireal, aparent, iluzoriu, lumea *fantasmelor* (gr. *phantasmata* = apariție, viziune, imagine). Termenul cunoaște diferite accepții : imagine sensibilă (în psihologia scolastică), imagine mentală, construcție a imaginației creatoare (în psihologia modernă), scenariu imaginar al unei dorințe inconștiente (în psihanaliză) [1], stabilizate în sfera suprarealității, ficțiunii supranaturale. Sensul devine un loc comun al prozei romantice, inclusiv românești, la V. Alecsandri, de pildă : „fantasme din altă lume", „împărăția fantasmelor" etc.

2. „Fantasma" fiind produsul *imaginației* sau *fanteziei*, fantasticul definește, în egală măsură, produsele celor două facultăți, considerate mult timp ca sinonime. Dicționarele înregistrează această suprapunere în filozofia scolastică, la teologii catolici, la raționaliști, fără nici un fel de specializare estetică. De altfel, fantezia nu trece nici azi drept o activitate specific estetică, de vreme ce inventatorul, omul politic, istoricul etc. au nevoie, nu mai puțin, de „imaginație" sau „fantezie". Pentru a nu mai aminti de individul obișnuit, plin — și ieri și azi — de toate „fanteziile". Abia în estetica idealistă germană începe să se facă o disociație netă între *Phantasie*,

simplă imaginație, și *Einbildungskraft*, activitatea productivă prin excelență a spiritului, urmată de distincția nu mai puțin importantă între: a) fantezie — lume imaginară, conținutul imaginației și b) fantezie — activitatea creatoare care o animă *(das Phantasieren)*. Prin introducerea unei dimensiuni filozofice *(Einbildungskraft* definește și activitatea care conciliază contradicțiile spiritului) fantezia (= fantasticul) trece inevitabil pe un plan secund, predispus deprecierii.

3. Compromiterea fantasticului urmează și alte căi, unele din cele mai tradiționale, prin diferite *accepții negative*, frecvente și azi. Din perspectivă logică, fantasticul se sustrage oricărui control rațional, oricărei ordini previzibile. Fapt care-i conferă un caracter haotic, inconstant, arbitrar. De unde vechile acuzații, curente încă în Renaștere : „confuzia" și „dezordinea fanteziei", „obiecte lipsite de orice valoare" [2] etc. Din aceeași cauză, fantasticul constituie și un fenomen anormal. Dovadă tendința asimilării fanteziei cu „nebunia" [3] și, în tot cazul, cu produsul spiritului alienat, turbure. Pentru mentalitatea clasică „viziune, himeră, ficțiune sau nebunie" sînt noțiuni echivalente, aproape sinonime. [4] În secolul al XVII-lea, „om fantastic" înseamnă un individ cu sistemul nervos dereglat, accepție pe care o întîlnim și la Miron Costin : „Tiran direptu fantastic, adecă buiguitoriu în gînduri" [5]. În plin iluminism, aceeași asimilare : „Fantastul este condus în purtările și judecățile sale de idei himerice". Pentru Diderot, „fantastul", „bizarul", „capriciosul" fac parte din aceeași familie de spirite extravagante, rătăcite. [6] Nu fără o interesantă deplasare semantică : ideea de capriciu introduce o notă de spontaneitate care reabilitează și, în același timp, superficializează noțiunea. „Fantastul" se complace în „fantezii", asociații și reacțiuni libere, spontane, dorințe efemere, frivole, capricii. Ceea ce, în planul spiritual, generează atitudinea de „fantezism" (disponibilitate gratuită, neserioasă, boemă), iar în cel practic întreține gustul extravaganțelor și inconformismelor, mai mult sau mai puțin inocente (fantezie costisitoare, ținută de fantezie etc.), fără motivare rațională, suficientă.

Cîteva consecințe estetice, evidente dar minore, se lasă surprinse de pe acum : „fantasmele" încep să genereze „fantasmagorii", arta de a proiecta „fantome" prin iluzii optice într-o cameră obscură. De unde ideea de spectacol fantastic, supranatu-

ral, lansat la Paris, în 1797, de un anume Robertson, de „lanternă magică", interpretată repede, în gust romantic, în sens lugubru și macabru.[7] La polul opus apare „fantezia" literară strălucitoare, artificială, de caleidoscop și miraj, în genul „reveriilor" și „fantaziilor" lui D. Anghel, noțiune care la E. Lovinescu devine o adevărată categorie estetică : poezia de „fantezie", nu îndeajuns de bine definită.[8] Există, în sfîrșit, și un fantezism funambulesc, în spirit diletant-fumist, de tip cabaret (fantezist=interpret de music-hall), dar și literar, minulescian.[9]

II. *Modul de funcționare al fanteziei* dă bune indicații despre structura estetică a fantasticului și, mai ales, despre *spiritul său creator*, miezul întregii probleme. Evident, o astfel de analiză nu este posibilă decît în cadrul deplinei autonomizări a fanteziei, prin suprimarea vechii sinonimii *(fantezie=imaginație)*, transmisă în spirit aristotelic *(De anima*, III, 3, 3) întregii estetici clasice.

1. Cine urmărește evoluția celor două concepte observă repede că *același mecanism creator* (invenție de noi imagini, combinări, noi sinteze etc.) este atribuit cînd imaginației, cînd fanteziei, care-și dispută pe rînd primatul creației, singurul determinant pentru soarta ideii de fantastic. Dar pentru a se stabiliza, fantasticul are nevoie de recunoașterea paternității certe a fanteziei, prin răsturnarea raportului tradițional de forțe care înclină pînă tîrziu, în plină perioadă romantică (Wordsworth, Coleridge), în favoarea imaginației : genială, vitală, creatoare, unificatoare, „coalescentă" (sintetică) etc.[10] În schimb, fantezia trece și azi, în critica anglo-saxonă, care continuă această tradiție perimată (J. A. Richards, T. S. Eliot), drept o facultate minoră, pasivă, mecanică, asociativă, „repetitivă" etc.[11] În realitate, fantasticul nu-și poate lua zborul decît din mijlocul fanteziei, singura care-l produce, legitimează și impune ca produs estetic specific.

Cu alte cuvinte, adevărata ereditate semantică a fantasticului trebuie căutată în sfera fanteziei creatoare, recunoscută și teoretizată deschis, ca atare, moment esențial ce trebuie atribuit, fără ezitare, lui G. B. Vico. Nu este cazul a evoca pe larg conceptul său de fantezie poetică. Două atribute se cer însă subliniate cu insistență, întrucît prefigurează din plin conceptul modern de fantastic : caracterul arațional, prelogic („fan-

tezia este cu atît mai robustă cu cît raționamentul este mai slab") și limbajul fantastic direct proporțional cu vigoarea fanteziei („corpolentissima fantasia", „miraculosul sublim", „limbajul fantastic prin mijloace animiste"). Propoziția fundamentală este de fapt aceasta : *fantezia este esențial fantastică,* producătoare de „genuri sau universalii fantastice" [12], concepții ale spiritului cu realitate intrinsecă, fără corespondență necesară în realitatea obiectivă. Fantasticul ar fi deci, în termenii filozofiei scolastice, „nominalist". Francesco de Sanctis, apoi Croce, continuă și dezvoltă aceeași definiție „fantastică" a fanteziei („facultate creatoare, intuitivă și spontană") [13], total abandonată de teoriile și explicațiile moderne ale fantasticului. Și totuși, numai în această perspectivă fantasticul își găsește definiția estetică exactă.

2. Admiterea consecventă a principiului *fanteziei creatoare* duce la concluzia (aparent paradoxală) că orice operă literară este în sens extensiv „fantastică". De unde ar rezulta că deosebirea dintre literatura „fantastică" și „realistă" nu are un caracter calitativ, ci doar unul convențional-estetic, dublat de condiții psihologice discriminatorii, fantasticul fiind tolerat și asimilat numai între anume limite foarte relative. Adeziunea tot mai frecventă — începînd din Renaștere — a poeților și artiștilor la principiul fantasticului creator constituie o nouă confirmare. Leonardo da Vinci admite și chiar teoretizează „invenția" monștrilor, peisajelor necunoscute, munți, cîmpii. [14] Un volum de povestiri fantastice de E.T.A. Hoffmann se intitulează *Fantasiestuecke.* Romantismul generalizează pe scară largă aceeași atitudine, care se transmite și literaturii noastre. Se știe destul de puțin că Paris Mumuleanu (probabil primul dintre români) definește poezia drept „o mișcare a simțirii, o patimă sufletească și o naștere a fandasiii", deci o creație. [15] C. Stamati vorbește de „idei fantastice" în același sens. [16] Ca și M. Eminescu, de altfel : „Mama imaginelor, fantazia, mie-mi pare a fi o condițiune esențială a poeziei, — pe cînd reflecțiunea nu e decît scheletul..." [17]

Identificarea creației cu regimul fanteziei producătoare de fantastic este perfect legitimă, întrucît mecanismul se dovedește peste tot unul și același : creație, combinație, sinteze de noi imagini. Teza tradițională, inutil a fi documentată din abundență, duce la cîteva concluzii precise, nu totdeauna trase cu

consecvență. Admiterea lor dovedește fără posibilitate de ripostă că literatura nu poate fi în esență decît „fantastică". Deoarece ea realizează, în interiorul actului de creație, *toate* condițiile specifice recunoscute fantasticului și care sînt, în același timp, și condițiile de existență estetică ale literaturii. Fantasticul pune și rezolvă în felul acesta problema însăși a artei literaturii. Curiozitatea stă în faptul că această realitate și asimilare obiectivă *(fantastic=literatură)* a fost recunoscută, pe o latură sau alta, de foarte multă vreme. Problema fantasticului coincide de fapt cu începuturile reflexiei literare.

În măsura în care orice operă fantastică reprezintă o construcție *liberă*, suverană, a fanteziei, în afara oricăror limite, nu este greu de demonstrat că același atribut este recunoscut creației literare încă din Antichitate (un text mai puțin folosit, dar foarte concludent, despre „libertatea" și „bunul-plac al poetului", la Lucian, *Cum trebuie scrisă istoria,* 8). De este vorba de exuberanță și capriciu, de irupție necontrolată a fanteziei, la fel, o gamă vastă de citate ne stă la îndemînă : „fantezia luxuriantă", *overluxuriant fancy* (Dryden), „combinații neregulate" (Dr. Johnson) [18] etc. Cît de fantastică poate fi această fantezie „mamă a fabulelor, geniilor, zînelor... vrăjitoare, a minciunilor strălucitoare", ne-o spune, dintre romantici, Charles Nodier *(La Fée aux miettes,* Ch. I) și mulți alții. Deci feeria (varianta „poetică" a fantasticului) participă la aceeași condiție a creației. Principiu reluat și de suprarealiștii moderni, care asimilează visul „feeriei interioare" [19].

Capacitatea fanteziei de a realiza o lume autonomă, secundă, în sens heterocosmic, ne proiectează cu și mai mare îndreptățire în plin regim fantastic, pentru care „anormalul" reprezintă condiția normală, obligatorie. Orice literatură, care scapă categoriei adevărului sau falsului obiectiv, devine prin definiție fantastică. Numai că fanteziei creatoare i se recunoaște această capacitate cel puțin de la esteticienii barocului înainte : imaginile genuine nu sînt „capabile nici de adevăr, nici de eroare" (Pallavicino), poeții „inventează lucruri și adevăruri noi, originale *(pellegrine),* miraculoase, care se lasă admirate pentru ele însele" (Muratori) [20]. Emanciparea de sub constrîngerile categoriei de timp, spațiu, cauzalitate, reacțiune tipică mentalității literare romantice, merge în același sens, de sfidare și chiar de agresiune directă a realității. Fanteziei creatoare i se recunoaște

din plin acest drept. A-l prohibi înseamnă a refuza logica interioară a creației.

Sensul său constă în modificarea permanentă a raportului *artă/realitate*, esențial pentru întreaga definiție a literaturii (v. *Realismul*, vol. III), pe care fantasticul îl instituie în termenii cei mai acuți posibili. Cînd ambiguitatea imitației (v. *Imitația*, vol. II) devine prea de tot evidentă, situație care nu scapă interpreților aristotelici din Renaștere, conceptul de „fantastic" vine să definească tocmai caracterul fictiv și imprevizibil al acestui tip de creații, care numai „mimetice" nu pot fi numite. De altfel, tot acum este valorificată și o veche distincție a lui Platon dintre imitațiile/simulacre și imitațiile/iluzorii (*Sofistul*, 236 c ; 265 b—267 a), cu tendința asimilării produselor fantastice acestora din urmă. Tot mîezul demonstrației lui Jacopo Mazzoni nu este altul. Imitația aparențelor iluzorii „false" (jocul actorului, de ex.), aplicabilă întru totul și poeziei, corespunde pe deplin caracterului său „fantastic" (fictiv, miraculos etc.) : produs „capricios", „organizat de legi proprii", „recreație" etc. Importanța acestui text pentru originile ideii de fantastic nu poate scăpa nimănui. Cu atît mai mult cu cît creației fantastice i se recunoaște și un alt caracter fundamental al oricărui tip de imitație : verosimilitatea. Fantasticul este „credibil" [21]. Întreaga pledoarie romantică în favoarea fantasticului, opus „adevărurilor reale", care țin de domeniul „literaturii", în timp ce „fantasticul" răspunde integral definiției „poeziei", se folosește de aceleași argumente. [22]

III. Concluzia care se desprinde din toate aceste premise (uneori intuită, nu însă și formulată cu deplină claritate) este că identitatea creatoare dintre spiritul poetic și fantastic constă în una și aceeași capacitate de a stabili raporturi inedite între diferitele categorii de imagini, facultate care poate fi denumită *raport fantastic*. Esența sa este relația surprinzătoare între elementele realității, cuplarea insolită, fără tranziție, a două sau mai multe planuri ale cunoașterii, nu neapărat simetric contradictorii (finit-infinit, teoretic-practic etc., în spiritul idealismului romantic). Legarea unei cravate de gîtul unui manechin gol, apariția unui portret în serie pe clapele unui pian, ca într-un celebru tablou de Salvador Dali, definește un raport fantastic, nu necesar și unul contradictoriu.

El poate avea două trepte : în interiorul unei singure imagini, sau între două sau mai multe imagini. Prima situație este ilustrată de materializarea oricărei metafore sau imagini poetice, de suprapunerea sensului propriu peste expresia figurată, caz tipic de „fantastic" al limbajului. Cea de a doua constă în asociații sau sinteze imprevizibile de imagini, împinse la extrema limită a posibilului imaginar : „jocurile" de orice tip ale fanteziei, metamorfoze stranii, hibrizi monstruoși etc. Ambele modalități fantastice se definesc prin aceleași note esențiale : fantasticul nu constituie o calitate a obiectelor, ci doar a raporturilor dintre obiecte. Fantasticul are cu alte cuvinte un caracter strict funcțional ; orice raport fantastic distruge un echilibru preexistent, o stare anterioară de armonie ori stabilitate, înlocuită printr-un nou echilibru, ce i se substituie și care deschide posibilitatea unei noi rupturi.

Dacă se poate trage o linie subiectivă de demarcație între *poetic* și *fantastic*, din perspectiva contemplatorului, singurul reper convențional posibil este atitudinea față de acest raport : *echilibru/ruptură*. Decalajul plăcut, confortabil, acceptat ca firesc, obiect de satisfacție imediată, devine „poetic". Decalajul tulburător, care ne „alarmează", primit ca anormal sau inexplicabil, obiect de perplexitate sau iritare interioară, devine „fantastic". Cîteva analize suplimentare sînt necesare :

1. *Emoția fantasticului*, spre deosebire de a poeticului, exprimă o stare de confuzie, tulburare, mai precis de „criză", cu nuanțe dispuse pe o scară gradată, de la simpla neliniște la paroxismul spaimei. În aspectele sale inocente, benigne, fantasticul produce doar o stare de incertitudine, de presimțire a unei posibile răsturnări de situație. Prezența sa deconcertează, subminează o certitudine, de foarte multe ori este zguduită certitudinea însăși. În această împrejurare, ceea ce ne invadează este senzația de inexplicabil, straniu, mister, asimilat unei primejdii potențiale, iminente. Încă un pas și ceea ce ne stăpînește este frica, spaima, teroarea. Inutil a insista asupra extremei labilități a acestor emoții, profund subiective, irațională („Credeți în fantome ? Nu, dar mi-e frică de ele"), cu desăvîrșire indiferente la gradul de „realitate" al cauzelor fictive sau reale, trucate sau obiective.

2. În toate aceste împrejurări, *trecerea de la poetic la fantastic*, pe durata aceleiași lecturi, vizionări etc. se dove-

deşte de o instabilitate extremă. Acelaşi text poate deveni pe rînd (de fapt simultan !) „poetic“ sau „fantastic“, dintr-un unghi sau altul. Avem încă o dată dovada că disociaţia are un caracter pur convenţional, psihologic sau practic, definind una şi aceeaşi realitate estetică. Acelaşi raport „fantastic“ poate fi asimilat sau respins, acceptat sau intolerabil, atractiv sau respingător, situaţie echivocă, profund ambiguă, specifică întru totul fantasticului. Cînd un text ne „place“, sîntem înclinaţi să-l definim „poetic“. Cînd ne surprinde violent sau ne înspăimîntă, el devine „fantastic“. Dar ne dăm seama repede că această senzaţie de „spaimă“ ne place, ne atrage totuşi, uneori chiar ne fascinează, şi astfel disociaţia dispare. Cînd acest raport ne apare excesiv, extravagant, exacerbat, realizat printr-o deschidere enormă a compasului fanteziei, ne pare firesc să-l definim „fantastic“. Analiza raţională şi introspectivă poate dovedi totuşi că acelaşi raport are şi un caracter „poetic“ etc. O oscilare identică se lasă surprinsă şi în direcţie comică, limita dintre fantastic şi ridicol fiind imperceptibilă. Incredibilul este prin excelenţă ridicol. Hotărîtoare, din perspectiva definiţiei comicului (v. *Comicul*, IV, 2), rămîne doar eficienţa sentimentului de superioritate care suprimă teroarea : fantasticul ne domină, în timp ce comicul se lasă dominat. Este însă de ajuns să ne uităm pentru o clipă „superioritatea“, ca teroarea fantasticului să ne invadeze.

3. Sensul sistemului fantastic de relaţii este contrazicerea, ruperea inopinată a ordinii sau coerenţei preexistente, *răsturnarea subită a unor situaţii constante*, stabile. Ideea circulă printre teoreticienii moderni ai fantasticului [23], cu tendinţa — greşită — a subiectivizării şi pulverizării extreme. [24] Deşi foarte reală, *„ruptura“ fantastică* nu poate fi niciodată integrală, căci în acest caz rezultatul final ar fi ininteligibilul, haosul absolut, absurdul. Comunicarea fantastică, în astfel de condiţii disperate, n-ar mai fi cu putinţă. În al doilea rînd, „ruptura“ fantastică nu devine o realitate perceptibilă, chiar şi pentru cea mai subiectivizată conştiinţă, decît în funcţie de repere „medii“, „statistice“, extrem de variabile, desigur, dar nu mai puţin obiective. Un fantastic pur interior, integral individualizat, perceptibil doar de o *singură* conştiinţă, reprezintă fie un caz de alienare, de solipsism ireductibil, fie de dizolvare într-o stare psihologică lipsită de orice conţinut estetic. Dacă fiecare dintre noi ar recunoaşte şi cultiva doar propria sa definiţie a

fantasticului, noțiunea însăși de fantastic ar dipărea. Odată cu ea și rațiunea efortului teoretic și analitic consacrat acestei probleme.

Ruptura semnificînd negația, definiția fantasticului implică în mod necesar o serie de determinări „negative", de ordinul unor imposibilități sau anormalități latente ori manifeste. Din această cauză, vocația fantasticului se relevă, figurat vorbind, de esență „demonică", personajul fantastic tipic fiind Satan, simbolul tuturor degradărilor, pervertirilor și răsturnărilor posibile. O pseudometafizică a fantasticului ar scoate, din aceeași împrejurare, concluzia că spiritul său ontologic ar fi *răul*, subminarea sistematică a ordinii universale, negarea oricăror constante și valori, răsturnarea întregii legități cosmice. Motiv pentru care viziunea eshatologică a „sfîrșitului lumii", cataclismele teribile, căderea în ruină, prăbușirea de orice speță (casa Usher, la Poe) primesc puternice valențe fantastice. Dimpotrivă, divinitatea — prin definiție inocentă sub raportul subversiunii cosmice — trece utopic tocmai din această cauză drept esențial „nefantastică". Dar întrucît în toate aceste împrejurări funcționează spiritul sintetic al creației, „ruptura" reprezintă de fapt, în planul realizării artistice, o nouă posibilitate de relație constructivă. Universul fantastic se despică și se regrupează altfel. „Deformarea" constituie stilul său specific de reorganizare, de reconstrucție coerentă în planul ficțiunii.

IV. *Tipologia situațiilor fantastice*, stabilită adesea după criterii în genere empirice, urmează a adopta ordinea cea mai generală a imposibilităților obiective, dar perfect legitime sub regim fantastic, respectiv a violărilor flagrante ale *realității, raționalității, semnificației* și *temporalității*. Orice temă fantastică intră, în ultimă analiză, în una din aceste patru categorii, care definesc toate modalitățile esențiale ale fantasticului, tipurile cele mai generale de alterare, prin ruptură și recompunere, ale dimensiunilor și experienței realului. Caracterul tipologic al fantasticului este demonstrat și de faptul că, în domeniul acestei literaturi, temele sînt foarte tipizate, reluate pe scară largă. Ceea ce îngăduie să se rețină cu ușurință schema, nu însă și fabulația, care se uită repede. Mai trebuie adăogat că situațiile fantastice trec și se dezvoltă cu ușurință unele din altele, fiind solidare, alternative și circulare.

1. O asimilare obișnuită, nu lipsită de confuzii (motivate, în parte, prin identificarea latentă sau explicită a creației fantastice cu creația literară propriu-zisă), tinde să definească fantasticul prin orice gen de abatere de la reproducerea fotografică a realității, prin contrazicerea — sub orice formă — a imaginii sale obiective.[25] Fantasticul ar consta, în felul acesta, într-o răsturnare sistematică a reprezentărilor „normale" ale aspectelor realității. Formulă mult prea generală, totuși (aplicabilă și artei copiilor, patologice, miraculosului ieftin, de pur trucaj etc.), care nu ține seama mai ales de fenomenul esențial al *ruperii de nivel, ton și tensiune interioară*, specific adevăratului fantastic. Pentru ca fantasticul să-și impună regimul este nevoie de o adevărată fisură a ordinii existente, de o irupție directă, brutală și invincibilă a „misterului" în cadrul mecanismelor și previziunilor cotidiene ale vieții : invazia sacrului în interiorul ordinii laice, profane ; a supranaturalului în mijlocul naturalului ; a faptului inadmisibil, absurd, imposibil, monstruos, în plin determinism comod și previzibil. Ruperea ordinii imperturbabile a realității produce mai întîi confuzie, apoi neliniște, în cele din urmă spaimă, întrucît în noi se răsfrînge însăși teroarea subminării ordinii universale. Fantasticul devine echivalentul unei adevărate crize a ideii de cauzalitate și legalitate, al unei subversiuni integrale a normelor realității. O lume arbitrară ia locul celei comune și rezultatul produce senzație, urmată de panică.

Mecanismul fantastic „antirealist" constă, după toate indiciile, în alternarea sau combinarea a patru procedee : a. *Suprapunerea* sub toate formele și pe toate planurile posibile [subiect/obiect ; perceput/imaginat ; spirit/materie ; viu/inert (fabricat) ; normal/anormal etc.], de unde o serie nesfîrșită de metamorfoze, combinații și ambiguități ; b. *Dilatarea și comprimarea* perspectivelor și proporțiilor, creatoare ale fantasticului apropierii și distanțării, micro- și macroscopiei, fenomenelor de miniaturizare sau gigantism, explorărilor în infinitul mare și infinitul mic etc. ; c. *Intensificarea* observației, detaliilor, concretului, metodă care dă realității aspecte halucinante. Suprarealiștii „paranoici", ca Salvador Dali, vorbesc de „ultra-concret", teoreticienii „școlii privirii" și ai „noului roman" de „fantasticul preciziei" și al „clarității extraordinare" etc.[26] ; d. *Multiplicarea* și proliferarea obiectelor, precum în *Scaunele* lui Eugen Ionescu,

ocuparea subită a spațiului prin invazia formelor materiei în „erupție". Toate aceste procedee duc la rezultate fantastice, ale căror sinonime, în această sferă a raporturilor realitate/irealitate, se numesc : *straniu, insolit* [27] (de unde și titlurile atîtor povestiri fantastice : *Histoires étranges, Récits insolits), bizar, extraordinar (Histoires extraordinaires)* etc.

Ilustrarea analitică a acestor tehnici poate fi întîlnită în orice fenomenologie a fantasticului, cu veșnicele sale referințe la Hoffmann, Mérimée, Poe etc., în toate istoriile literare consacrate acestei categorii estetice. Modul în care metodele enumerate realizează efectul de ruptură în interiorul realității este însă departe de a fi fost analizat în adîncime. Se observă mai întîi marea frecvență și varietate a fenomenului *suprapunerii*, care pătrunde și irupe din mijlocul banalității celei mai crase. Este treapta de jos a fantasticului, a insolitului și miraculosului cotidian (la care sînt atît de sensibili suprarealiștii), întîmplările din „irealitatea imediată", lumea coincidențelor stranii, hazardului obiectiv, coerențelor inexplicabile, cu prelungiri imaginare turburătoare. În acest regim totul pare „liber" și „necesar", populat de vise, de fapt revelații ale clarviziunii superioare. Personajele, oricît de realiste, cînd devin total grotești capătă dimensiuni fantastice, prin aceeași optică a suprapunerii anormalului absolut peste banalitatea dezolantă a normalității. Eroii lui Caragiale au o astfel de vocație și unele puneri moderne în scenă au accentuat-o, apăsînd pe latura mecanică, stereotipă, a gesturilor. Aparițiile fantastice de orice speță în plin decor banal („Golemul" și „metamorfoza" în Praga medievală sau burgheză, salamandrele în viața unui arhivar provincial german, diavolul travestit feminin în decorul echivoc al unui han spaniol etc.) fac parte din aceeași categorie fantastică, elementară și esențială.

Efectele obținute prin cuplarea fenomenelor neverosimile și experimentale, scoase prin suprapunerea normalului și anormalului, au o structură identică : levitația, incombustibilitatea, zborul prin aer, invizibilitatea, dedublarea sînt temele cele mai „clasice". Foarte adesea, cauzalitatea trebuie căutată în intervenția unor forțe supranaturale, care modifică sau suspendă legile vieții. Diavolii și vampirii, în toate ipostazele, zînele și ielele, gnomii și elfii joacă acest rol prin excelență fantastic. Metamorfozele, oscilările dintre formele stabile și hibride ale

naturii, combinațiile om/animal (sirenă, himeră, centaur, pegas), om/plantă („Regele morcov" hoffmannesc), om/mașină (scheletele articulate din piese metalice, colajele mecanice, frecvente și în plastică, de la barocul G. B. Bracelli pînă la Max Ernst), tot forme de suprapunere fantastică sînt : între regnuri sau în interiorul fiecărui regn, care începe să se „joace" cu el însuși, adevărat *lusus naturae*. Alternativa interferenței este umanitate/monstruozitate, desfășurată în spirit gigant (coloși, titani, ciclopi, Gargantua), pitic, artificial (roboți, automate. marionete) etc.

Suprapunerea viață/moarte este, între toate, revelatoare și simbolică pentru acest procedeu tipic fantastic al interferenței de planuri : cadavre și schelete care supraviețuiesc sub formă de fantome, morți ce învie și devin vampiri, statui care capătă viață și devin asasine, spirite ce se lasă convocate prin formule ermetice etc. Procedeul de veche tradiție (Shakespeare este plin de umbre, fantome, spirite, elfi etc.), popularizat de „romanul negru" englez al secolului al XVIII-lea și de *ghost tales* moderne, formează unul din elementele de bază ale definiției „clasice" a fantasticului, acceptată de mai toate dicționarele, începînd cu al Academiei Franceze : „Povestiri unde se vorbește mult de strigoi, fantome, spirite..." [28] Ceea ce se va numi, în parte, în romantism, „realism magic" și în epoca noastră „estetica morții" (manifestările funerarului, funebrului, crepuscularului, lugubrului, demoniacului, infernalului etc.), [29] consemnează aceeași tehnică.

Prin combinarea și dozarea celor *patru metode ale suprapunerii, dilatării-comprimării, intensificării și multiplicării*, universul în totalitate devine fantastic, „natura-ntreagă se acopere cu o haină fantastică", în stilul prozei romantice tradiționale. Intensificarea observației descoperă raporturi și forme noi în insecte, animale sau minerale, care încep să mobilizeze imaginația, să capete dimensiuni senzaționale, fantastice. Descoperim în felul acesta ceea ce s-a numit „fantasticul natural", [30] un fantastic „secund", perceput prin proiectarea propriei noastre viziuni artificioase în simetriile, proporțiile și regularitățile lumii fenomenale. Mineralul cristalizat devine subit „operă de artă" prin sugestia unei perfecțiuni posibile, anterioare lucrării artistice, dar de aceeași structurare. Peisajele baroce antropomorfe, „capetele compuse", portretele artificiale realizate

prin folosirea exclusivă a elementelor unor alte regnuri (legume, flori, pești), specialitatea pictorului baroc G. Arcimboldo, gustul naturii artificializate (grote fantastice, feerice), țin de aceeași speță. Geografia poetică fictivă, întrevăzută încă în Renaștere, fauna și flora pitică sau gigantică, exotică ori monstruoasă, feerică sau sălbatică (insulele miraculoase, paradisiace) la fel. În genere, marea viziune spațială, dilatarea cosmosului, descoperirea planetelor necunoscute, ascensiunile în spațiul sideral (luna a constituit doar o etapă, azi consumată), zborul în paradis cu scoborîrea simetrică în infern aparțin regimului fantastic exemplar. Ca și arhitectura babilonică ori miraculoasă, construcția feerică sau strivitoare în monumentalitatea sa apocaliptică. Turnul Babel este simbolul orașului fantastic, visul dement și totuși perfect riguros al utopiei citadine.

Căci rezultatul estetic ultim al tuturor acestor derogări, mutații și restructurări, este apariția *suprarealității* fantastice, la fel de coerentă, riguroasă și legitimă ca și realitatea obiectivă, doar *altfel* restructurată. De altfel, ruptura nu este niciodată desăvîrșită (afară doar de cazul construcțiilor pur abstracte, fără nici un punct de referință la lumea vizibilă), de vreme ce orice imagine, potențial fantastică, deformează și asociază inedit elemente preexistente. Mai mult decît atît, suprarealitatea fictivă intensifică și exacerbează atît de violent datele realității obiective, încît pseudorealitatea fantastică devine mai reală și mai credibilă decît imaginea existenței comune. Literatura fantastică sfîrșește prin a converti la regimul său însăși viața. De unde concluzia, aparent paradoxală, că nu fantasticul imită, chiar deformat, realitatea, ci realitatea se mulează și imită fantasticul vizionar, situație întru totul specifică artei. „Noi facem realitatea", spunea Balzac. „Admirabil în domeniul fantasticului — afirmă suprarealiștii — este că fantasticul încetează să mai existe ; nu mai există decît realul." [31] În această perspectivă, viața însăși a autorilor de literatură fantastică și nefantastică începe să concureze realitatea. Mulți contemporani naivi ai lui Dante au crezut efectiv că poetul a fost în Infern...

Numai că fantasticul, pentru a se constitui — a fi recunoscut, contemplat și definit ca atare —, trebuie să participe la condiția esențială a artei care este *conștiința ficțiunii verosimile* (v. *Verosimilul*, vol. III). Noțiunea de „fantastic" n-are înțeles decît pentru spiritul capabil s-o realizeze prin confruntare, dis-

tanțare și acceptare în planul ficțiunii. Fantasticul care trece dincolo de orice realitate posibilă încetează să mai fie „fantastic", pentru a se transforma în „absurd". Adevăratul fantastic nu poate fi decît plauzibil, verosimil în interiorul propriei sale logici fantastice, caz-limită al capacității imaginației de a construi lumi fictive și totuși acceptabile. Sînt întîmplările „imposibile cu înfățișarea de a fi adevărate", de care vorbește și Aristotel *(Poetica*, XXIV, 1460 a). Situație tipică pentru regimul etern al verosimilității, care salvează toate genurile posibile de „miraculos" literar (mitologic, creștin, istoric, poetic). Ideea de „fals" și „adevărat" trădează un rest de mentalitate raționalistă, legitimă — poate — pînă în secolul al XVIII-lea. [32] Azi ea este însă inacceptabilă în cîmpul literaturii, unde ideea de „adevăr" pierde valoarea sa teoretică rațională, pentru cea simbolică-semnificativă. Multe situații neverosimile devin perfect „realiste" în planul textului. [33] Invers : supranaturalul imaginar poate să nu-și găsească nici o confirmare în realitatea imediată și totuși să-și păstreze verosimilitatea, dacă „explicația" are priză simultană asupra imaginației și se conformează principiului cauzalității : cadavrul dr. Waldemar, eroul lui Poe, hipnotizat *in articulo mortis*, se conservă timp indefinit. „Trezit" din visul său hipnotic, el intră subit în putrefacție... „Fără a ieși din limitele naturii, imaginația supralicitează cît poate realitatea." Marmontel a surprins de mult acest procedeu specific „miraculosului natural" [34].

2. Răsturnării ordinii previzibile a realității îi răspunde, pe plan rațional, *contradicția dintre logic și ilogic*, alterarea sistematică a raporturilor și principiilor gîndirii silogistice. Fantasticul constituie o posibilitate permanentă de scandal rațional, o invazie a imposibilului sau imprevizibilului în domeniul explicațiilor cauzale. Pe scurt : o sfidare totală a sistemului comun de funcționare și motivare a universului. Caracterul inteligibil al „lecturii" fantasticului rămîne același. Cauzalitatea „tradițională" este însă suspendată în favoarea unei cauzalități ascunse, profunde, misterioase, care acționează după principii și finalități ininteligibile. De unde aspectul tulburător al acestui nou determinism, care rezistă elucidării raționale. Agenții care preiau controlul faptelor acționează într-o libertate totală, în domeniul nelimitat al posibilului. O colecție recentă de texte fantastice are chiar titlul : *Nouvelles du Grand Possible*. Ceea

ce Charles Nodier definește ca „poveste fantastică adevărată" constă tocmai într-o „relație a unui fapt considerat ca material imposibil și care totuși s-a întîmplat, recunoscut ca atare de toată lumea" (*Histoire d'Hélène Gillet*). Este, de fapt, definiția clasică a miracolului, derogarea de la legile logice și fizice, apariția insidioasă a anormalului în plin regim normal. Ceea ce lămurește de ce toate temele fantastice sînt, în egală măsură, scenarii bazate pe contradicții fizice și contradicții logice, produse de o dublă iraționalitate.

Visul fiind „metoda" cea mai normală și universală de „adormire" a rațiunii, oniricul — sub toate formele — constituie un domeniu de predilecție al fantasticului. Cît de tradițională este această literatură, care se confundă cu înseși începuturile sale (imaginea și mitul avînd același izvor inconștient) nici nu mai trebuie demonstrat. Azi, cînd se cunosc atît de multe date despre mecanismul creației, despre psihologia visului și funcțiile sale literare, nu poate să mai surprindă „redescoperirea" virtuților „miraculoase" ale oniricului. Ele nu sînt nici „suprarealiste", nici „romantice", ci pur și simplu „fantastice", în sensul cel mai tradițional și mai inocent al cuvîntului. În măsura în care visul se suprapune realității, se confundă cu ea, o prefigurează sau o substituie, ne aflăm în plin regim fantastic. Este starea de „reverie supernaturalistă", despre care vorbește Nerval în prefața la *Les Filles du feu*, „realitatea care devine vis și visul realitate", „creatoare a unui univers ce-i aparține numai lui" [35]. O conștiință identică surprindem și la pictorii de aceeași factură, „clasici" sau „moderni", Goya, creator de *Sueños* și *Caprichos*, ori Klee, teoretician al sintezei integrale a visului prin mijloace plastice. [36]

Unul din *Caprichos* de Goya (43) are drept legendă : „Fantezia părăsită de rațiune naște monștri". Rezultatul este viziunea halucinantă, de coșmar. Situație simbolică pentru desăvîrșita iraționalitate a fantasticului, împins — prin însăși logica sa interioară — spre extrema limită a pierderii funcțiunii realului : nebunia. Revenit la luciditate, Nerval se întreabă dacă starea de alienare „n-a fost mai *adevărată* decît ceea ce pare azi explicabil și natural" [37]. Mod de a raționa tipic romantic (de care nici Eminescu nu este străin [38]), legat organic de psihiatrie și, prin ea, de totalitatea fenomenelor metapsihice, de întreg domeniul supra- sau infra-rațional.

Dar se poate vorbi, chiar și în acest caz-limită, de o totală emancipare a fantasticului de sub autoritatea rațiunii? De fapt, ceea ce se produce este doar substituirea a două „raționa-lități", operație riguros analoagă alternanței celor două „vero-similități" fantastice: cu cît povestea fantastică scapă controlului rațiunii logice, cu atît ea seduce prin „rațiunea" sa artistică. Deoarece și în literatură se verifică butada hegeliană: „Ceea ce este rațional este real și ceea ce este real este și rațional". Propoziție de interpretat în sensul că același *logos* guvernează atît gîndirea (*id est* imaginația), cît și realitatea (*id est* materia imaginației). Dacă lucrurile n-ar sta astfel, fantasticul s-ar dovedi total neasimilabil spiritului și n-ar propune nici o „explicație", n-ar dezvălui nici o necesitate, nici o coerență interioară. Pe scurt, el s-ar complace în haosul pur, în cea mai desăvîrșită lipsă de comunicare logică. Or, dimpotrivă, ceea ce atrage și fascinează adesea, în literatura fantastică, este tocmai motivarea riguroasă, explicația care trimite sistematic la ea însăși, cauzalitatea proprie, perfecta desfășurare a acțiunii în propriul său plan logic. Căci fantasticul rupe ordinea existentă, pe care o reconstituie conform omogenității sale organice.

Încă înainte de apariția conceptului de „logică poetică", la Vico și alți esteticieni ai secolului al XVIII-lea [39], se știa că „poezia fantastică este condusă de propriile sale legi" (Jacopo Mazzoni) [40], că „imaginea fictivă posedă propriul său adevăr" (G. Bruno, *De Vinculis in genere*, 1591) și deci că fantasticul ascultă de propria sa „logică" autonomă, imanentă. Și adevărul este că această logică nu se caracterizează numai prin desăvîrșita sa izolare în mijlocul raționalității curente. Ceea ce o definește este rigoarea monstruoasă, implacabilă, cu sine însăși, adevărată demonstrație de tiranie logică. Savantul nebun, care acționează condus numai de logica invenției sale demente, oricît de fantastice i-ar fi premisele, simbolizează această consecvență fantastică atroce. De unde și aerul de demonstrație stranie, de teoremă utopică absurdă, a atîtor texte fantastice, cu motivări „științifice".

Adoptarea consecventă a tezei verosimilității și raționalității fantasticului îndepărtează nu puține erezii moderne, unele de-a dreptul aberante. S-a susținut, de pildă, că fantasticul ar fi prin definiție „antiestetic", întrucît el produce

spaimă, oroare și dezgust. În realitate, transfigurarea creației absoarbe aceste reacțiuni psihologice în cea mai curată emoție estetică. Și mai greșită este teza aceluiași autor (Louis Vax), potrivit căreia fantasticul n-ar avea relații cu poezia, întrucît poezia poate fi acceptată, iar fantasticul... nu.[40 bis] Or, întreaga existență a „logicii" fantastice demonstrează tocmai contrarul! Cu totul greșită este și negarea caracterului nepoetic al fantasticului în baza teoriei fanteziste că fantasticul se complace în ficțiune, exprimabilă numai prin imagini, în timp ce poezia „refuză această aptitudine de a evoca și reprezenta" (Tzvetan Todorov).[41] Că poezia se poate uneori lipsi de imagini este foarte adevărat. Dar că ea refuză organic și irevocabil expresia imagistică, iată o enormitate patentă (v. *Poezia*, vol. II), de cea mai pură esență formalistă!

3. Toate aceste accidente și surprize se traduc, în planul limbajului literar, printr-o *rupere a relației obiect/semn*, urmată de o profundă alterare a ordinii semnificației. Efectul imediat al oricărui text fantastic este confuzia, senzația de obscur și mister. La început, pur și simplu nu „înțelegem" ce se întîmplă. Se produc o serie întreagă de fapte, fără a ști de ce, care este cauza, ce rațiune au. Anormalul și inexplicabilul suspendă subit logica, sensul curent ori previzibil al lucrurilor. De unde senzația de supranatural, de „criză" a semnificațiilor, o stare de indecizie, de incertitudine. O lege naturală a fost înfrîntă. Explicațiile pot fi mai multe. Fantasticul crește tocmai din această ezitare, motiv de confuzie și perplexitate. Spiritul este pe punctul de a îmbrățișa o ipoteză. Cînd se decide, optează pentru un sistem de explicații, are un răspuns precis la *toate* întrebările, fantasticul dispare, pentru a face loc clarității, prin definiție antifantastică. Redusă la acest simplu mecanism și neasociată esenței spiritului fantastic, suspendarea semnificației nu numai că intră din plin în definiția actuală a fantasticului, dar tinde să-i ofere singura explicație posibilă.[42] Ceea ce, fără îndoială, reprezintă o exagerare.

În realitate, chiar în cîmpul semnificației suspendate, al relației semantice răsturnate sau confuze, situația se dovedește mai complicată. Dacă sensul precis dispare, explicația stă în faptul că mai multe sensuri posibile îl concurează. „Ruperea" semnificației este de fapt urmarea nu a unei lacune, ci a unei abundențe, a unei supralicitări de înțelesuri. Misterul fantastic nu duce la negația sensului, ci — dimpotrivă — la multipli-

carea lui, nu absența, ci bogăția de semnificații, adevărat *embarras de richesse*. Alternative numeroase ne stau în față, de unde ambiguitatea profundă a fantasticului, caracterul său echivoc, suspect, incert. Ordinea logică, fizică, morală etc. este brusc turburată, fără însă a-i putea surprinde și direcția, fapt care determină explicații deschise, suprapuse, în serie. Ideea de „ambiguitate", chiar dacă, foarte la modă, circulă în mod legitim în studiile moderne consacrate fantasticului, și ea poate fi rezumată în formula *polivalenței*, în toate variantele sale : incertitudine, indeterminism, sens defectiv etc. Absolut vorbind, orice text fantastic se închide în propria sa semnificație, care se cere descifrată în planul său de referință. Ceea ce echivalează cu postulatul limbajului fantastic pur, abstract, predispus a primi *toate* semnificațiile și interpretările posibile, fiindcă el constituie de fapt propriul său termen de referință. Faptul impune în mod necesar un efort permanent de „decodare", sortită să rămînă însă fundamental obscură. Fantasticul vorbește un limbaj criptic. Preocupările de criptografie și descifrare ale lui Poe *(The Gold-Bug)* definesc tocmai această situație eminamente fantastică.

Jocul profund arbitrar de semnificații interferente reiese și mai limpede la lumină în anumite ilustrații plastice, unele deosebit de elocvente. Imaginea despărțită de legenda explicativă pare delirantă. Cuplată, dar citită la orizontul actual de cunoaștere, delirul fantastic se deplasează, se transformă, devine altul, dar nu dispare. Cazul unei serii celebre de gravuri reprezentînd embleme alchimice (patru sfere suprapuse peste un lac, un corp care ia foc etc.), „explicate" prin texte azi cu desăvîrșire fanteziste, cuprinse în lucrarea *Scrutinicum Chymicum* de Michaël Maier (1587). Exemplu tipic de logică arbitrară (discurs) introdusă într-o altă logică arbitrară (fantastic-alchimică). Numeroase planșe anatomice (disecție, schelete, ecorșeuri, oameni care se jupoaie singuri, arătîndu-și organele) produc, la fel, în perspectiva plastică actuală, un efect fantastic uluitor. Ne aflăm în fața insolitului absolut. În realitate, avem de a face doar cu ilustrații științifice, la nivelul secolului XVII și XVIII. Demonstrațiile lui Roger Caillois sînt absolut concludente în această privință.[43] Invers, simboluri perfect inocente, tradiționale, de mult descifrate, sau picturi moderne devin subit „fantastice", enigmatice, prin adăogiri de titluri și legende

arbitrare, „poetice". Exemplu de limbaj criptic, suprapus peste alt limbaj, inițiatic, simbolic.[44] Dadaiștii și suprarealiștii au uzat și abuzat de această tehnică. Întreaga simbolistică din lume, plastică sau textuală, participă la aceeași condiție a fantasticului. Alegoriile, emblemele de orice speță, imaginile mnemotehnice *(Ars memorandi, Ars reminiscendi, Ars memoriae) impresele* baroce etc., la fel. Există o *iconologie* fantastică, după cum există o *simbolistică* și o *semiotică* fantastice, produse de analogii și echivalențe surprinse în interiorul unui univers cu „cheie".

Ne reîntîlnim, în felul acesta, cu vechea omologie a literaturii și fantasticului. Ambele „arte" au sensuri duble (literale și figurate), derivă din „alterarea" limbajului, se caracterizează prin ambiguitate și polivalență a semnificațiilor. În acest sens, *orice* text literar, inclusiv clasic, poate deveni „fantastic", prin lectură și descifrare simbolică. Fantasticul este consubstanțial literaturii (v. *Literatura*, vol. II).

4. Ruperii de realitate, de rațiune și semnificație, îi corespunde, ca o corelație inevitabilă, *părăsirea timpului prezent*, modificarea neașteptată a ordinii temporale obiective. Fantasticul introduce în literatură o nouă dimensiune a duratei, un alt ritm al succesiunii momentelor, o cronologie inedită a evenimentelor, realizată prin patru metode : *înghețarea, încetinirea, accelerarea* și *inversarea timpului*. În prima ipoteză, viața, istoria, timpul își suspendă cursul. Totul parcă se împietrește, stagnează. Mișcarea este abolită și, odată cu ea, devenirea întregii existențe. Universul întreg pare să se fi oprit din mers, senzație eminamente fantastică. Efecte profund tulburătoare sînt realizate și prin încetinirea sau prelungirea duratei timpului, care devine mai încet, mai lent, desfășurat *au ralenti*. Metoda inversă este accelerarea ritmului, precipitarea cadențelor normale, apăsarea pe acceleratorul cronologiei, al istoriei de orice speță. Viteza înnebunită, sacadată, a timpului, care înghite într-o clipă mii de ani, echivalentă a procedeului *comprimării* realității, duce la rezultate identice. Dar aceeași dislocare a timpului poate fi obținută și prin inversare sau revenire, prin introducerea unei ordini circulare a timpului. *The Time machine* (a lui H.G. Wells, a altora) poate acționa în orice direcție. Timpul lecturii este ireversibil. Timpul fantastic are toate sensurile și ritmurile posibile.

În domeniul temelor literare scenariile cele mai tipice sînt : *regresiunea* și *anticiparea*. În prima ipoteză, timpul trecut scoboară în prezent, devine subit actual, constituie o prezență imediată, obsedantă. Fazele anterioare ale existenței (avataruri, metempsihoze) încep să ne copleșească, adesea în sensul nostalgiei paradisiace (la Eminescu apar ambele tendințe : migrațiile conștiinței „sărmanului Dionis" și insula lui Euthanasius). În genere, literatura viziunilor ancestrale, primordiale, arhetipice, mitice (vîrsta de aur, întoarcerea zeilor pe pămînt etc.) aparțin acestei spețe de fantastic regresiv, consumat *illo tempore*, redescoperit prin „reminiscență" *(anamnesis)*, memorie a „existențelor anterioare", reîntoarcere la stadiul de „copilărie". Aspectul fantastic al picturii „moderne" a lui Klee sau Miró se datorește existenței acestui univers „infantil", sugerînd aparența unei lumi neverosimil de puerile.

Anticiparea, la rîndul său, aduce viitorul la nivelul și experiența prezentului imediat. Procedeu „utopic" clasic (v. *Utopia*, vol. III), obținut prin transformarea științei în preștiință, într-o metodă de accelerare imaginară a posibilităților tehnice obiective. Între cele două planuri începe să se desfășoare o cursă disperată a recuperării, a ajungerii frenetice din urmă, întrecere pe care imaginația, mereu cu un pas înainte, n-o va pierde niciodată. De unde falsitatea tezei pretinsei caducități și „îmbătrîniri" a literaturii de anticipație, care ar fi inevitabil depășită de stadiul actual al științei. Dacă termenul de referință este Jules Verne, teoria se poate susține. Dar dacă reperele sînt fixate în știința actuală oricît de înaintată, ea se dovedește falsă, deoarece nu s-a realizat încă, să spunem, miniaturizarea corpului omenesc, în sensul temei din *Fantastic voyage* de Isaac Asimov, sau altă ipoteză *încă* fantastică. Și apoi, în cadrul relației imaginație/știință, nu imaginația este epifenomenul, ci știința. De altfel, „anticiparea" constituie una din constantele istorice ale literaturii. Orice secol anticipă un alt secol. Orice spirit vizionar, fie că se numește Cyrano de Bergerac sau Ray Bradbury, precede *un* progres al științei, dar nu *toate* progresele științei.

De fapt, ceea ce se numește azi *science-fiction* (termen creat, în 1926, de americanul Hugo Gernsback) nu se rezumă numai la poveștile fantastice de „anticipație", întemeiate pe invenții și tehnologie. În realitate, alături de explorarea „vieții

viitoare", ea include și „lumile necunoscute" și „vizitatorii necunoscuți" (marțienii, farfuriile zburătoare etc.).[45] În genere, totalitatea temelor și procedeelor fantastice, călătoriile imaginare în spațiu sau noi dimensiuni, în timp, întoarcerile în diferitele „Atlantide"[46], stadii preistorice, galaxii. Știința joacă în toate aceste cazuri, în mod aparent paradoxal, rolul antiștiințific tradițional al imaginației fantastice, substituție modernă a procedeelor magice, a tehnicilor de totdeauna ale misterului etc. Mecanismul fantastic, „modelul", rămîne același. Doar agentul (care devine savantul) și metodele (care devin misterioasele raze invizibile, încrucișările aberante de sexe etc.) se schimbă, fapt ce nu produce nici o modificare esențială de tehnică literară. De aici rezultă că seriozitatea și viabilitatea literaturii de *science-fiction* nu depind de proporția elementelor obiectiv-științifice folosite, ci de talentul construirii de ficțiuni plauzibile. Excesul de explicații riguros științifice, de argumentare și documentare, reprezintă din această cauză o eroare, o „criză de creștere" a fantasticului științific.[47]

Reduse la cea mai sintetică formulă, cele patru modalități ale fantasticului relevă în planul estetic-teoretic o trăsătură comună : ruptura totală de spiritul, conceptul și normele clasice. Fantasticul este în esență anticlasic, un atentat direct împotriva logicii estetice a clasicismului (v. *Clasic*, II, *Clasicismul*, III). Dovadă permanenta polemică antifantastică dusă, în toate epocile, începînd cu Horațiu (*Arta poetică*, v. 12—19), în numele verosimilității logice, proporției, simetriei, unității și a celorlalte principii, împotriva „incredibilului", „straniului", „miraculosului absurd" (Boileau, *Art poétique*, III, v. 49) etc. S-ar putea scrie, de altfel, un întreg studiu semantic despre denotațiile negative ale fantasticului. Unele destul de surprinzătoare, dar nu și inexplicabile : „sofistic", „icastic", „frenetic", „melancolic", „barbar", „fals", „respingător", „rău", „stupid" etc.[48]

V. În bună parte, literatura se confundă cu conștiința sa, cu „sentimentul" că ne aflăm în prezența unei construcții fictive, imaginare, că totul este doar „literatură" și cîtuși de puțin „realitate". În cazul fantasticului, această condiție este esențială : fără *conștiința și emoția fantasticului, ca realitate literară distinctă*, recunoașterea și deci existența sa devin imposibile. Iar această atitudine se rezumă pe scurt la alternativa :

acceptare sau negare, adeziune sau respingere : „credem" sau „nu credem" în reprezentările fantastice. Aderența la realitatea obiectivă a textului fantastic suprimă această conștiință. Dimpotrivă, conștiința rupturii de realitate, recunoașterea decisă, tacită sau explicită a faptului că ne aflăm aruncați în plină ficțiune (fantasmagorie, fantastic sau utopie) constituie o condiție obligatorie. Fantasticul are deci nevoie să fie asimilat, asumat și proclamat *ca atare*.

1. Confuzia dintre existența obiectivă și subiectivă a fantasticului, dintre conștiința estetică și realitatea sa imanentă, este foarte răspîndită, deși eroarea sare în ochi. Pentru cine trăiește în orizontul misterului, acceptă mitul și miracolul ca realități naturale, fantasticul devine imposibil. Din care cauză nu poate exista nici un fel de „fantastic" în cadrul mentalității primitive, mistic-magice, folclorice etc. La acest nivel spiritual (noțiunea nu implică o ierarhizare negativă), intervenția puterilor sacre pare perfect firească, „minunile" sînt cotidiene, miturile au eficiență și semnificație constantă și directă. Spiritualitatea primitivă nu cunoaște *ruptura dintre ficțiune și realitate*, normal și anormal (imaginar), sacru și profan (literar). Mitologia și istoria religiilor constituie din această cauză cel mai mare depozit de teme fantastice de care dispune umanitatea. Dar numai *pentru noi*, pentru spiritele „moderne", cu mentalitate teoretică, estetică, pozitivistă etc.

Cînd s-au depărțit cele două mentalități ? Evident, în faza primelor disociații raționaliste dintre mit și realitate, la presocratici, la Xenofan, de pildă : „Să lăsăm deoparte luptele dintre Titani și Giganți, aventurile Centaurilor, fabule inventate de cei vechi". Tot acest filozof lansează și butada boilor sau cailor, care, dacă ar putea și ar avea mîini, ar picta pe zei după... asemănarea lor (Frag. 1, 15). Disocierea aruncă fantasticul în domeniul poveștilor neserioase. Valorificarea sa estetică implică, în felul acesta, o atitudine de detașare și acceptare (inițial foarte indulgentă și superioară) a gratuității, a „minciunii" frumoase a mitului. Platon îl acceptă ca simbol, limbaj, instrument de cunoaștere. Dar cînd se referă la literatură, el are conștiința limpede a inconsistenței sale veridice. De vreme ce, evocînd mitul scoborîrii în infern, el desparte „adevărul" de ceea ce reprezintă pentru el o „povestire à la Alcinoos", adică în spiritul pur imaginar al *Odiseii (Rep.*, X, 614 b). Ca noțiunea și

sentimentul de fantastic să se constituie pe deplin este, deci, nevoie de apariția unei sensibilități și mentalități integral estetizante și demitologizate, capabile să guste fantasticul „în sine". Abia la Filodem din Gadara, poate cel mai fin teoretician literar al epocii elenistice, surprindem această deplină autonomizare : „Ce nevoie ca poeții să înfățișeze cu limpezime și concizіune realul, cîtă vreme întîlnim în operele lor nu numai întîmplări mincinoase, dar și din cale-afară de absurde, înfățișate cu cea mai mare vivacitate ?" [49]

2. Aceeași distincție se cere stabilită și între *fantastic și „feeric"*, varianta sa literară „clasică", cu care în parte se identifică, în cadrul noțiunii generale de „miraculos" sau „fabulos". La Perrault, la Marmontel, pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, sinonimia pare desăvîrșită, dar analiza actuală respinge o astfel de identificare. Este limpede că „feericul" povestirilor de tip tradițional participă la aceeași condiție privilegiată a mitului acceptat : eroii și cititorii se complac în ficțiune. Primesc regula jocului, care este convenția supranaturalului. Nimic nu-i turbură, nimic nu le produce spaimă sau teroare, deoarece ei primesc ruptura ordinii naturale chiar de la început. De unde senzația de comoditate, confort și securitate morală a poveștilor, unde nu se întîmplă nimic imprevizibil, sau iritant din punctul nostru de vedere. Fantasticul, dimpotrivă, este straniu și stupefiant, „terorist" și agresiv, la antipodul refugiului în dulci reverii „poetice". Feericul ne seduce, fantasticul ne sperie. Ordine răsturnată, previzibilă, „instituționalizată", într-un caz ; ordine răsturnată, imprevizibilă, „sălbatică", în celălalt. Disociația circulă în teoria modernă a fantasticului. Unii (Roger Caillois) o cred chiar definitorie. Ea are partizani numeroși, uneori cu revelația inedi-tului. [50] Observația este însă ceva mai veche (Edmond Jaloux). [51]

În ce măsură se poate, deci, vorbi de un fantastic „folcloric", „popular", cultivat de „legende" și „basme" etc., după mulți, cu drept cuvînt perimat [52], ieșit în bună parte din practica literară ? Totul depinde de unghiul de percepție. Autorii de basme n-au noțiunea fantasticului. Ei fac și se complac în „fantastic" fără să știe. În schimb, folcloriștii, culegătorii, esteticienii, fără îndoială, o au, adesea cu pătrundere, prin analize morfologice interesante, bazate pe tipologia funcțiilor fantas-

tice și nefantastice.[53] Căci există și basme care n-au acest caracter, unde nu întîlnim nici unul din procedeele specifice fantasticului. De unde inconsistența tezei privitoare la basm ca „origine" esențială a literaturii fantastice și, în genere, a „esenței populare" a fantasticului, valabilă doar în sensul că *orice* tip de literatură are o geneză și prototipi folclorici[54] și, mai ales, folosește imagini „fantastice". În această perspectivă, mitologia și folclorul comparat aduc contribuții documentare și tipologice de prim ordin. Nu fără distrugerea a numeroase mituri locale referitoare la paternități „fantastice" iluzorii sau ipotetice, de vreme ce toate temele fantastice pot fi depistate pe arii geografice întinse; inclusiv orientale. Voltaire are cu secole în urmă această intuiție *(La Princesse de Babylone,* Ch. III).

3. În același mod se dezleagă și controversata problemă a *supraviețuirii și valorificării fantasticului* în plină perioadă modernă, raționalistă, scientistă, profund ostilă (cel puțin în aparență și în anumite zone) miturilor și simbolurilor misterioase. În măsura în care realitatea arhetipilor și a inconștientului colectiv nu este pusă la îndoială, totalitatea reflexelor sale literare asigură și azi o continuitate fantastică. Ea poate fi latentă sau deliberată, spontană sau cultivată programatic. Într-un caz ne regăsim în fața fantasticului empiric. În celălalt, în prezența creației literare *voit* fantastice, care descoperă și speculează, într-o deplină conștiință estetică, implicațiile literare ale fantasticului.

Fenomenul, foarte general, se verifică în întreaga cultură modernă, care dovedește o capacitate reală de asimilare, recuperare și „camuflare" a miturilor (v. *Mitul literar,* vol. II). Creștinismul ce absoarbe multe mituri și simboluri antice, romanele medievale pline de minuni, magicieni și vrăjitoare, constituie doar două exemple elementare. Există și multe altele, de tip „modern". Cît timp stăruie convingerea rațională sau irațională într-o ordine ascunsă, cifrată, a lumii, dublată de ideea inițierii, revelației „misterului", există și mediul de cultură, bun conducător, al fantasticului. Asimilarea științei cu „preștiința", în spiritul unei „vrăjitorii" moderne, cu care poți realiza orice act de voință sau magie, aparține unei mentalități identice. Pentru a nu mai aminti de prestigiul estetic permanent și inalterabil al miraculosului,

„singurul care este frumos", în care jură toți suprarealiștii și alte categorii de poeți. [56]

4. Toate aceste fapte explică în același timp, odată cu vocația fantastică a umanității, și necesitatea sa esențială. Dacă literatura fantastică există, este scrisă și apreciată, cauza fundamentală se dovedește mereu una singură : avem *nevoie intermitentă de fantastic,* el corespunde unor funcții spirituale și psihologice precise. Directă, imperioasă, imediat perceptibilă, este compensația imaginară a dorințelor, insatisfacțiilor și contrarietăților de orice categorie. Fantasticul exprimă visul treaz al individului, saltul dincolo de aparențe, escamotarea realității cenușii, mecanizate sau brutale. Ieșirea din rutină corespunde nu numai destinderii psihologice, ci și unui act de higienă „irațională" mortală.

Straniul respinge și atrage deopotrivă, deoarece prin el lucrează fascinarea misterului, reflexul neliniștii primordiale, un rest de mentalitate originară, inconștientă, deprinsă a opera prin simboluri și cauzalitate magică. Spaima ce uneori ne invadează traduce, într-o formă obscură, tocmai această alarmă confuză a instinctului de conservare, dublată de posibilitatea salvării printr-o „vrajă" oarecare. În orice caz, în fața „misterului", a unui act sau raport fantastic, care cere și refuză explicația, realizăm prezența concretă, prerațională, a unei ordini ascunse, ce postulează revelația, inițierea ocultă, „explicația" de tip fantastic, fie și foarte iluzorie, lipsită de orice obiectivitate științifică.

Întreg fenomenul fantastic are prin urmare acest caracter dual, compensatoriu, de răsturnare, contrabalansare și dedublare : echilibru/ruptură, raționalitate/iraționalitate. posibilitate/imposibilitate, lege/excepție, suflet/trup. Adevărată ambiguitate și dialectică existențială, răsfrîntă pe toate planurile : bine/rău (cu simbolurile tradiționale : Dumnezeu/Satan), posedare/eliberare, perversitate/inocență, salvare/pedeapsă, speranță/disperare, certitudine/derută, plăcere/oroare etc. Fantasticul oscilează între toate aceste alternative, esența sa fiind „manicheistă" [57]. Legendele bogomilice reprezintă, în această perspectivă, primele incursiuni ale fantasticului în literatura română.

5. Definind fantasticul în termenii unui *raport aberant, care consacră o anomalie,* întreaga sa evoluție nu poate

fi decît a conținutului termenilor raportului, determinat de diferitele contexte și situații istorice, nu și a raportului propriu-zis, care rămîne constant. Fantasticul devine în felul acesta mereu *altul*, în timp și spațiu, variabil în funcție de atitudinea, de ordinea inflexibilă, imuabilă, a universului, rămînînd totodată constant, egal cu sine însuși. Apariția și generalizarea acestei conștiințe elimină posibilitatea fantasticului. Dimpotrivă, ignorarea sau înfrîngerea legității descoperă fantasticul și-l promovează. Cauzalitatea riguroasă este antifantastică. Invers, cauzalitatea miraculoasă este prin definiție fantastică. Marmontel numește cele două formule : „miraculos modern" și „miraculos antic", deplîngînd imposibilitatea acestuia din urmă (lipsa de priză a mitologiei).[58] Și ceea ce era valabil la sfîrșitul secolului al XVIII-lea se verifică de-a lungul fiecărei faze istorice, pînă în epoca actuală. Fantasticul continuă să existe, în plină mentalitate științifică și deterministă, în măsura în care surpriza, transformarea anormalului în normal, se dovedesc posibile. Se poate chiar susține că există un raport invers proporțional între intensitatea generalizată a previziunii și apariția fantasticului în lumea modernă. El încetează să mai fie o „excepție", pentru a constitui „normalul".[59]

Față de această funcție esențială, evaziunea, compensația, nonconformismul, spiritul critic, ironia, simbolistica și celelalte utilizări posibile ale fantasticului devin destul de nesemnificative, simple accidente istorice. Romantismul este plin de dezamăgiri și reparații fantastice, cu valoare de protest indirect, de altfel recunoscut programatic.[60] Dar aceeași destinație are fantasticul, în esență, și în epoca modernă, folosit ca metodă de cenzură a *tabu*-urilor și normelor consacrate, de reintroducere a ingenuității și poeziei în mijlocul existenței mecanizate. Raportul răsturnat eu/realitate rămîne același. Doar alibiul se schimbă, transformat într-un alt limbaj.

Dacă se poate vorbi despre o „istorie" sau „evoluție" interioară a fantasticului, aceasta nu se poate desfășura decît în sensul transformării și „degradării" generale a literaturii, care scoboară pe trepte tot mai „profane", mai „laice". S-a vorbit chiar de o „lege a descompunerii fantasticului", prin pierderea sau alterarea tuturor semnificațiilor originare ale temelor și simbolurilor, prefăcute în simple pretexte sau spectacole lite-

rare, total laicizate. Procesul devine evident încă în literatura medievală unde simbolul *Graal*-ului, de pildă, este asimilat tot mai frecvent unui scenariu epic. Bosch transformă infernul într-o imagine aproape familiară, domestică. Viața o acceptă și o recuperează fără nici o dificultate. În general, transformarea alegoriilor și legendelor religioase în subiecte de roman, a zînelor și diavolului în personaje literare, a macabrului în decorativ și ornamental baroc, a insolitului în *limericks* sau jocuri suprarealiste ilustrează tocmai acest proces, consubstanțial istoriei literaturii, încă nu studiat cu seriozitatea pe care o merită. Ultima fază este persiflarea și parodia fantasticului. Mai întîi sub forma ironizării ocultismului, inclusiv creștin (fenomenul apare încă în secolul al XVII-lea, la abatele Villars și Cyrano de Bergerac), apoi a parodiei deschise, evidentă chiar în romantism, cu un moment important în opera lui Heine *(Harzreise)*.

VI. În linii generale, *tehnica realizării fantasticului* se suprapune integral peste actul de creație literară (v. *Creația*, I, 1—3), cu unele nuanțe specifice :

1. *Procedeul distanțării* este intensificat la maximum. Se poate chiar spune că fantasticul reprezintă un caz tipic de distanțare creatoare, condiție esențială a posibilității ficțiunii fantastice, pe care n-o poți „inventa" decît desprinzîndu-te de ea, refuzînd orice contaminare. Ceea ce echivalează cu a spune că pentru a avea reprezentarea fantasticului devine neapărat necesară luciditatea verosimilului, conștiința intensă a normalului, obiectivitatea rece a posibilului și a imposibilului. Cazul fantasticului este cu atît mai interesant cu cît ilustrează, de fapt, existența a două „distanțări" creatoare, puse sub lupă : intervine mai întîi distanțarea de viziunea normală a realității, de vreme ce spiritul creator acceptă și cultivă posibilitatea răsturnării sau a raportului fantastic. Dar, în același timp, pentru a putea evoca această imagine răsturnată a realității, el trebuie s-o proiecteze la distanță, prin cea mai decisă obiectivare posibilă. Mecanismul, hipertrofiat, exacerbat, specific *oricărei* creații, definește o adevărată situație simbolică și, în același timp, limită a însuși actului de creație.

Teoria conform căreia trebuie să „crezi" în poveștile fantastice pe care le scrii, corespunzătoare ideii fantasticului „sincer" (profesată de Charles Nodier și de alții) [61], este nu numai

ambiguă, dar și profund greșită. Verificarea „obiectivității" este dublă : în raport cu legile universului fizic, unde intervine un „miracol", și totodată față de evidența internă, perfect coerentă, a reprezentării fantastice. Totul însoțit de suspendarea voluntară a „credulității", nu a „iluziei" sau „incredulității", conform teoriei clasice, tradiționale. Ceea ce definește pe creator, și cu atît mai mult pe scriitorul de literatură fantastică, este „conștiința de sine" [62], clarviziunea superioară a proiectului și a procesului artistic, „voința" de a face în mod lucid, deliberat, literatură fantastică. *A imagina* istorii teribile cu spectre și vampiri, a te lăsa înspăimîntat de propriile fantome și *a nu crede* cîtuși de puțin în realitatea lor, aceasta este condiția adevăratului creator de fantastic, produs de „export", nu de „consum intern". Există și mărturii precise în acest sens (ale lui Mérimée, de exemplu) [63], atitudine evidentă și prin precauțiile adoptate („A fost odată"), tehnică de lucru (simularea distanței prin atestări pretins obiective, documentare), poză ironică, distantă (în sensul lui Wilde, din *The Canterville Ghost)* etc. Existența lucrărilor fantastice care includ o teorie a fantasticului, așa cum unele romane cuprind o teorie a romanului, definește aceeași atitudine concertată, voită, a fantasticului ca *parti pris*.

Fantasticul dedublării, sub toate formele, de la cele mai inocente (tema oglinzii, mitul lui Narcis), pînă la acut patologice (dubla personalitate, un bun exemplu românesc : *Le Fou ?* de Macedonski) constituie simbolul tipic al acestei atitudini creatoare, abundent ilustrată în întreaga literatură fantastică. Tehnica este a imaginii duble, proiectate și contemplate, care predispune fie la confuzie prin interferență, fie la distanțare enormă, capabilă să rupă orice legătură între cele două planuri. Intervine mecanismul alterat al „ochiului viu", oglindă grav deformantă, care suprimă deosebirea dintre interior și exterior, existență și aparență, eu și non-eu. În timp ce „ochiul" cititorului de proză fantastică se menține la fel de „viu" prin distanțarea necesară între operă și conștiința estetică a operei. Bine dedublată între realitate și imaginație, edificată asupra faptului că totul este o ficțiune care *poate fi* și adevărată, ea ne distanțează de realitatea obiectivă pentru a ne apropia de realitatea textului. Dar, în același timp, atitudinea estetică ne rupe de această realitate iluzorie, posibilă,

pentru a ne restitui reflexiei și sentimentului de verosimil. Fără acest joc de alternanțe, recepția literară ar fi cu neputință. Profunda ambiguitate a fantasticului, exemplară pentru orice tip de receptivitate estetică, ne este încă o dată pe deplin dovedită.

2. Amplificarea distanțării este însoțită de *intensificarea luciditații*. Cîtă luciditate a viziunilor și fantasmelor, atît fantastic. Situația se verifică în mod curent: concentrarea atenției și a imaginației asupra unui obiect sfîrșește prin a-l irealiza, a-i da dimensiuni și aspecte inedite, tot mai deformate. Universul tinde să devină confuz, enorm, teribil. Intervine, încă o dată, fantasticul apropierii. Suprimați conștiința raportului fantastic și impresia realului dispare. Participarea directă la aventurile fantastice, fără umbră de îndoială sau relativitate, produce panică. Faimoasa spaimă medievală a anului 1000, teroarea „sfîrșitului lumii", demonstrează același fenomen în proporții de masă. Metoda chinezească Song Ti, a lui Leonardo da Vinci sau Piero di Cosimo [64], creatoare de halucinări deliberate, se întemeiază pe o tehnică identică a concentrării asupra unei imagini care începe să se altereze, să se dilate, să capete proporții monstruoase.

Întreaga teorie a fantasticului „analitic" [65], aplicată în special la Poe, recunoaște aceleași efecte deformante ale luciditații și logicii perfecte. Excesul de precizie, minuțiozitate, exactitate cu care sînt consemnate enormitățile și întîmplările stranii are drept efect amplificarea lor pînă la limita exacerbării. Cu cît viziunea este mai intensă și mai limpede (Blake avea un întreg program în această privință), cu atît imaginea devine incomparabil mai perfectă, mai exact organizată și deci mai vizionară decît a „ochiului muritor", de rînd. Și alți profesioniști ai literaturii fantastice intuiesc același procedeu: „Se cunoaște rețeta unei bune povești fantastice: — notează Mérimée *(Nicolas Gogol)* — începeți prin portrete bine precizate de personaje bizare, dar posibile, și dați trăsăturilor lor *realitatea cea mai minuțioasă* (n.n.). De la bizar la miraculos tranziția este insensibilă și cititorul se va găsi în plin fantastic."

3. Distanțării și luciditații i se asociază tehnica suspendării surprizei, *suspense*-ul fantastic, procedeu specific epic (v. *Epicul*, IV, 2, e). Încă o dată, fantasticul demonstrează, prin întreaga sa capacitate de amplificare a unor procedee, situația

specifică a literaturii. De astă dată, intensificarea decurge din aşteptarea soluţiei misterului, din tehnica sugerării explicaţiei posibile şi amînării continui a răspunsului, din profunda nelinişte în faţa enigmaticului, care ne invadează fără a-i putea rezista într-un fel oarecare. Cîteva tablouri moderne : *L'Angoisse du départ* de Chirico (1913—1914), *Ville inquiète* de Delvaux (1941) şi mai ales celebra *Attente* de Richard Oelze (1936), banal grup burghez întors perplex către un peisaj furtunos, aproape teribil, ilustrează cum nu se poate mai limpede această senzaţie eminamente fantastică. Necunoscutul intervine, ne copleşeşte, ne umple de stupefacţie, ne imobilizează, lipsiţi în faţa lui de orice apărare, decizie sau soluţie. „Unde este posibilul ? Unde este imposibilul ?" Întrebarea-cheie din *Le Diable amoureux* de Cazotte este tipic fantastică : explicaţia oscilează între planul logic şi supranatural, fără să se fixeze. Nici una nu este dusă pînă la capăt, nici una nu este îndeajuns de tare ca să învingă. Soluţia rămîne „suspendată", ambiguă, la fel de posibilă. Contradicţie, alternativă, indecizie perpetuă, aceasta este legea psihologică a fantasticului.

În romanul medieval *Perceval* există un episod care simbolizează tocmai această situaţie : cît timp întrebarea-cheie nu este pusă şi ea nu-şi găseşte răspunsul, se produc tot felul de „mistere" : apele nu mai curg, pomii nu mai înverzesc, florile nu mai înfloresc, castelul se surpă lent, inexplicabil. Toate aceste întîmplări, începînd cu boala enigmatică a Regelui Pescar, pot avea *orice* explicaţie. Este însă deajuns ca Parsifal să sosească şi să pună o *anume* întrebare (despre *Graal)* ca viaţa să-şi reia cursul. Situaţie tipic fantastică : *întrebare aşteptată, dar nepusă, deci suspendată = abţinere sau refuz al semnificaţiei = fantastic.* Fiindcă nu există nici întrebare, nici răspuns, fantasticul rămîne suspendat, impenetrabil. Invers, *întrebare pusă şi răspuns găsit = semnificaţie acceptată = mister elucidat = fantastic suprimat.* Simetria celor două serii este desăvîrşită. La fel, raportul dintre descifrabil şi indescifrabil la emiţătorul şi destinatarul comunicării : a. mesaj clar pentru ambii parteneri = lipsă de mister, de fantastic ; b. mesaj clar pentru emiţător, dar obscur pentru destinatar = fantasticul enigmelor, simbolurilor, emblemelor, al semnificaţiilor oculte : c. mesaj obscur pentru emiţător, descifrabil de către receptor = fantasticul psihologic al delirului, psihozelor, elemente-

lor obsesive ; d. mesaj obscur și pentru emițător și pentru destinatar = fantasticul profeților și viziunilor mistice, infinit interpretabile (Roger Caillois). [66]

Distincția curentă dintre *fantastic* și *senzațional* [67] devine în felul acesta foarte limpede : în planul epic fantasticul nu exclude senzaționalul, ci dimpotrivă îl implică sub forma „misterului". De unde și vocația fantasticului pentru romanul de senzație și polițist (sau invers). Poe cultivă, se știe, ambele genuri. Dar în timp ce senzaționalul epic își găsește în cele din urmă soluția (elucidarea misterului), senzaționalul fantastic ezită, amînă, păstrează confuzia pînă la capăt. Rătăcirea într-un „labirint" fără ieșire nu este senzațională, ci fantastică. De unde eroarea, lipsa de intuiție artistică a autorilor care „explică", fie și în ultimul minut, misterul fantastic. Legea sa nu este descifrarea, ci adîncirea și încurcarea pistelor (precum în *La hanul lui Mînjoală* și atîtea alte texte). Orice explicație îl distruge, sau îl transformă într-un text senzațional, care poate avea calitatea sa, adesea foarte onorabilă, nu însă și „fantastică".

În această perspectivă, pasiunea demonstrării cu orice preț că avem o „literatură" fantastică își pierde, în bună parte, obiectul. Fără îndoială, texte fantastice românești de bună calitate există. Nu însă și o „literatură" propriu-zisă, în sensul unor autori specializați numai în acest gen, cu o doctrină corespunzătoare etc. În fond, nu există nici o literatură franceză fantastică, nici una italiană, sau spaniolă. De fapt, în toate aceste controverse, problema esențială este alta : a compatibilității spiritului fantastic cu o *Weltanschauung* și cu orientările fundamentale ale unui temperament etnic, francez, român sau oricare altul. La care întrebare răspunsul este unul singur : avem destule calități literare ca s-o mai revendicăm și pe aceea — suplimentară — a fantasticului. [68]

FORMALISMUL

I. *Formalismul* face parte din acea categorie de idei literare compromise încă de la apariție : pe de o parte, eticheta verbală, aplicată superficial și nediferențiat, transformă *formalismul* într-o noțiune goală (curat... „formalistă“ !), vagă, profund echivocă ; pe de alta, o anume polemică antiformalistă, stereotipă, excesivă, are drept urmare — în unele împrejurări — negarea sau ignorarea celor mai evidente aspecte formale ale artei literare. Exagerarea ia pe alocuri asemenea proporții, încît — în spiritul unor dogmatici — orice element estetic al literaturii riscă să fie denunțat drept „formalism“, o „virulentă manifestare de formalism“. Ce înseamnă această noțiune în conștiința unor „critici“, nimeni n-a știut însă vreodată cu precizie. Ceea ce n-a împiedicat ca, transformat în clișeu polemic, cuvîntul să facă, nu o dată, o mare carieră negativă. De unde și necesitatea redefinirii sale analitice și critice, prin respingerea tuturor prejudecăților, atît proformaliste, cît și antiformaliste.

1. Într-o accepție curentă, populară, foarte extensivă, care depășește net sfera estetică, formalismul exprimă *preocuparea predominantă sau exclusivă pentru „forme“*, cultul formelor de orice speță, afirmate și promovate în dauna conținutului, ignorat sau minimalizat pînă la ignorare totală. În acest sens, este „formalistă“ orice atitudine favorabilă schemelor, procedurilor, regulilor, regulamentelor, convențiilor date, de orice tip sau categorie. Prin atitudinea sa conformistă, protocolară, exterior-mecanică, formalismul transformă orice activitate umană în simplă formalitate.

2. Aplicat domeniului estetic, în cel mai larg înțeles posibil, formalismul definește *preferința sistematică acordată punctului de vedere formal*, sau aspectului formal al obiectului artistic, în detrimentul materiei ori „conținutului", negate sau ignorate. Ori de cîte ori forma estetică primește o importanță predominantă sau exclusivă, formalismul și-a făcut apariția. Bineînțeles, nodul problemei îl constituie definiția ideii de *formă* [1], și este de observat că înțelesurile variate ale formalismului pleacă toate, fără excepție, de la una sau alta dintre definițiile posibile ale formei. Deci, sub acest aspect, *formalismul* constituie un ansamblu de orientări și tendințe estetice întemeiate pe generalizarea și transformarea în „sistem" a unei semnificații particulare a ideii de *formă*. *Formalismul* sau, mai exact, *formalismele* își fac apariția prin transformarea în „curente" estetice a diferitelor determinări și explicații ale „formei". Și întrucît conceptul de „formă" are o lungă și bogată istorie, se înțelege de la sine că *formalismul* este departe de a constitui un fenomen specific sau exclusiv modern. „Modernă" este doar reclama sau proasta reputație care adesea îl înconjoară. În realitate, *formalismul* constituie un fenomen estetic etern, fundamental, fiindcă forma reprezintă, în ea însăși, un element estetic fundamental. De altfel, în limba latină noțiunea de *formosus* și *forma* sînt, în bună parte, sinonime. „Forma" tinde să fie „frumoasă" prin definiție. Geniul limbii nu greșește niciodată.

3. Cea mai veche prezență estetică formalistă se confundă cu înseși *începuturile literaturii*. Dacă formalismul dezvoltă și generalizează formele fixe, date, respectiv *formulele* lingvistice și literare stereotipe, *tropii*, poeziile cu „formă fixă", atunci devine evident că *întreaga* literatură „primitivă" (epopeea indo-europeană, poezia liturgică, sacerdotală, oraculară etc.), ulterior „cultă" (antică), nu putea fi în mod fundamental decît „formalistă". Epopeea prehomerică, apoi homerică, este scrisă în formule rituale, „savante", folosind ceea ce s-a numit *la diction formulaire*. [2] Imnurile, rugăciunile, oracolele, invocațiile, imprecațiile, la fel. Peste tot apar aceleași formule imuabile, rituale, sacralizate. Abaterea sau denaturarea lor constituia o gravă impietate.

Formalisticii sacerdotale îi corespunde mecanismul *tropilor* și *topicii* profane, extraordinara inerție și persistență a schemelor, clișeelor poetice, metaforelor-tip, armătura internă a oricărei literaturi, transmisă pînă azi, adevărată constantă a istoriei literare. Analiza demonstrează că literatura universală perpetuează și „plagiază" o serie întreagă de imagini, teme și tipuri date, un mare număr de formule permanente, folosite neîntrerupt din cea mai îndepărtată Antichitate și pînă azi. În domeniul versificației, la fel : hexametrul, alexandrinul, toate poeziile cu formă fixă (*Haiku, Tanka*, sonetul, rondelul etc.) ilustrează aceeași formalizare literară fundamentală. Orice întoarcere la fenomenele originare ale literaturii echivalează cu verificarea și recunoașterea acestei specii eterne de formalism, tenace, inocent și inevitabil.

4. Codificarea, transformarea formulelor tradiționale în reguli precise, determină cel mai vechi formalism teoretizat, apoi dogmatizat, din istorie. Prefăcut în metodă estetică, el se numește *retorică* (în Antichitate și Evul Mediu) și *academism* (începînd din Renaștere). Această orientare impune artei (nu numai literare) canoane și procedee fixe, reguli și dogme, în baza convingerii că respectul „tiparului" constituie esența lucrării estetice. Drept urmare, conținutul devine nu inutil, ci indiferent, sau chiar de-a dreptul ostil formei, precum în Evul Mediu occidental, cînd „fondul" creștin este tradus într-o „formă" antică, tradițională. În mod analog, formele clasicismului tîrziu se perpetuează mult timp după apariția sentimentelor romantice. Rezultatul literar, vizibil adesea și azi, constă în exercițiul și promovarea formei în sine, a cuvîntului cultivat pentru el însuși, a „frazei" ca scop unic. Preocuparea pentru excesul ornamental, imagistic, gratuit, devine o consecință inevitabilă. Arta clasicizantă, convențională, „pompieristică", uneori „manieristă", ilustrează aceeași deformare formalistă. Nu-i de mirare că întreaga literatură și orientare anticlasicizantă modernă, și cu atît mai mult mișcările de avangardă, resping în unanimitate normele estetice, formele date, sclerozate, fără viață. În acest sens, nu numai că avangarda nu este „formalistă" (cum uneori eronat se afirmă !), dar însăși logica sa interioară, negativistă, o împinge într-o direcție diametral opusă, funciar antiformalistă (v. *Avangarda*, III, 2—3).

II. Concepția după care forma — codificată sau nu — constituie doar un *înveliș* sau un strat superficial al operei literare, adaptabil oricărui conținut, definește formula cea mai curentă a *formalismului*. Conform acestei doctrine, forma constituie : un „stil ornat", ca la retori ; un veșmînt exterior al ideii, precum în arta alegorică sau simbolică ; un „artificiu" sau o „haină nouă", precum la barochiști ; o „aparență" *(Schein)*, o „aparență superficială a obiectelor", o „vizualitate pură" *(reine Sichtbarkeit)*, ca în sistemele estetice idealiste și formaliste. Exterioară, străină sau indiferentă conținutului, forma rămîne de la început și pînă la sfîrșit o realitate liberă, autonomă, suficientă sieși. În acest înțeles, formaliștii sînt profund calofili, artificioși, urmărind doar surprize estetice strict formale, preocupați exclusiv de realizări exterior-plastice, de pure impresii imediate, fără preocuparea „reflectării". Nu mai puțin formalistă este și grija academico-clasicizantă pentru „curățenia" formei, plivirea de impurități, sterilizarea și purificarea sa profilactică. Maiorescu, atunci cînd recomandă „curățenia formei", „formele estetice cele mai curate" [3] se complace, fără îndoială, într-un astfel de formalism, care anticipă pe unele laturi *estetismul* (v. *Estetismul*, VI). În acest sens, el este fără îndoială primul „formalist" român. Degradarea acestei atitudini generează stilul voit „frumos", schematizat, convențional, afectat, de o distincție simulată, artificială. După Wölfflin, degradarea sistemului formal în formă goală ar fi legea oricărui stil [3 bis] Iată de ce degenerarea formalistă provoacă repulsia și chiar oroarea adevăraților esteți și oameni de gust. Paul Zarifopol, Camil Petrescu au reprezentat, la noi, în forme net polemice, tocmai o astfel de reacțiune îndreptățit anticalofilă.

1. Propagarea ideii de înveliș autonom, cu valoare intrinsecă, duce la cîteva concluzii de cea mai pură esență formalistă. Dacă forma constituie unica realitate a operei, rezultă că funcția sa este analoagă unui recipient, vas gol în care poți turna orice conținut. Forma ar fi, deci, prin excelență *goală*, interpretarea cea mai radicală și cea mai exagerată a formalismului estetic. Dar el este consecvent cu sine atunci cînd definește poezia drept „cultul cuvîntului căutat pentru el însuși", după expresia consacrată, nu deosebită în esență de călinesciana „formă goală a spunerii". [4] Poetul pare a „spune"

ceva ; el se folosește de un anumit limbaj. Însă expresiile și cuvintele sale tind doar să sugereze un sens, fără să-l precizeze. Poezia s-ar reduce la o simplă (dar foarte complicată în planul tehnic) activitate verbală, la o construcție ce s-ar susține numai prin forțe proprii. Ceea ce în *Faust* constituie o maliție a lui Mefisto („Unde lipsesc ideile, cuvintele vin să le ia locul. Cu cuvinte discutăm vitejește, cu cuvinte construim un sistem. Putem foarte bine să ne încredem în cuvinte") devine un adevărat program estetic. Flaubert dorește să facă o „carte despre nimic, o carte fără legături exterioare, care nu s-ar ține decît prin ea însăși, prin *forța internă a stilului*" [5]. În același spirit, Paul Klee precizează : „Formalismul este forma fără funcție" [6]. Eliberată, cu alte cuvinte, de orice fel de utilitate teoretică sau practic-utilă.

2. Aceeași concepție, reluată prin redistribuirea accentelor teoretice, duce la afirmarea (utopică) a *literaturii fără conținut* („idei", „fond", „subiect", „materie" etc.), teorie nu chiar atît de „avangardistă" pe cît s-ar părea, de vreme ce și Schiller susține că : „Adevăratul secret al marelui artist constă în nimicirea materiei prin formă" *(Über die ästhetische Erziehung des Menschen,* 1795, scrisoarea 22). „Nimicire" *(vertilgen)* vrea să spună de fapt absorbirea, dizolvarea, purificarea subiectului în formă și prin formă, abstragerea sa într-o structură superioară, independentă, capabilă de satisfacții exclusive, specifice. „Înțelegem prin poezie — spune și Walter Pater, în *Studies in the History of the Renaissance,* 1873 — orice producție literară care are puterea să ne producă o plăcere prin formă independent de materia sa." Asimilată reușitei pur formale, literatura n-ar mai avea nevoie, în această ipoteză radicală, de subiecte frumoase în sine, orice temă putînd fi formalizată. Prin urmare, forma s-ar putea lipsi foarte bine de conținut. Atitudine greu asimilabilă nu numai mentalității curente, dar și estetice. Indiferența la conținut, mai bine spus la ideea de conținut, nu rezistă analizei.

III. Înțelegerea formei ca *unitate a compoziției,* în cadrul căreia elementele constitutive (cuvinte, sunete, linii, volume etc.) corespund unei organizări formale, în sensul unor relații constante, prin solidarizare și interdependență funcțională, stă la baza formalismului ca teorie generală a artei și literaturii. Ideea centrală a acestui tip de formalism este reali-

tatea fundamentală a raporturilor stabilite și reciproce între elementele formale ale operei, față de care materia devine indiferentă. Apărută mai întîi la esteticienii formaliști din secolul al XIX-lea, Herbart și mai ales Zimmermann, reformulată de psihologia configurației *(Gesthaltpsychologie)*, concepția se precizează și se amplifică în cadrul structuralismului modern, ultima și cea mai perfecționată variantă a formalismului, întemeiat pe definiția operei ca sistem funcțional și supraetajat de elemente. Aplicat, deocamdată, mai ales analizei limbajului literar, structuralismul deschide posibilitatea definiției coerente și globale a întregii opere literare, la toate straturile sale : substructurale, structurale și suprastructurale.[7] La fiecare nivel, precum și între nivele, funcționează același principiu formal al interdependenței, opoziției și corelației (v. *Structura*, vol. III).

IV. Singura școală de estetică literară constituită în baza unor criterii formale riguroase este *formalismul rus* (1915—1930), care introduce și consacră noțiunea de „formalism" în sensul unui corp organizat de principii, cu aplicații directe la teoria literaturii și a criticii literare. Redescoperiți, studiați și traduși recent[8], formaliștii ruși înscriu fără îndoială unul din cele mai notabile capitole din întreaga istorie a ideii de literatură, definită dintr-o perspectivă predominant lingvistică : „Literatura — scrie V. Șklovski — este făcută din cuvinte și este condusă de aceleași legi ca și ale limbajului". „Dialect al limbii", „activitate verbală", „limbaj cu funcție estetică". acestea sînt noțiunile-cheie, opuse în mod radical oricărui conținut independent. Noțiunea însăși de „fond" este abolită și în locul distincției clasice *fond/ formă*, apare o nouă dualitate : *material/procedeu*. Materialul (cuvintele, sunetele) nu dobîndește eficacitatea estetică decît prin intermediul unor „construcții" și „procedee" tehnice, net superioare „ideilor", „emoțiilor" sau „imaginilor", radical expulzate din literatură.[9] Punctul de plecare este găsit în criteriul diferențierii *(Differenzqualität* din estetica germană), interpretat în sensul deformării pregnante, originale : „a face ciudat" un text *(ostranenie)* și, ca atare, „dificil". Procedeul „violentării" limbajului impune un efort sporit de analiză. Relația dintre procedeele stilistice (retorice, figurative, parodistice etc.) și ale construcției : material și context narativ *(fabula)* și intrigă *(sjuzet)* etc., explică unitatea operei literare, sinteză de procedee în vederea unei

organizări „artificiale". Doar această formă poate fi supusă cercetării ştiinţifice obiective.

Caracteristica sa esenţială este *literaritatea* [10] (v. *Literaritatea*, vol. II), definită prin limbaj conotativ, nu denotativ, autonom *(per se)*, nu comunicativ sau semnificativ. Prin această metodă, literatura s-ar părea că se emancipează de sub prestigiul şi presiunea semnificaţiilor „filozofice, religioase, psihologice" (B. Eichenbaum), în sensul afirmării „în ea însăşi şi pentru ea însăşi" : „Literatura considerată ca fenomen particular avînd propriile sale legi". O serie de vechi postulate literare autonomiste şi estetizante (ale „artei pentru artă", ale „formei pure") sînt în felul acesta reactualizate şi reformulate în sens tehnic, excesiv formalist : „Este limpede că pentru noi — recunoaşte acelaşi B. Eichenbaum — noţiunea de formă s-a confundat puţin cîte puţin cu noţiunea de literatură, cu noţiunea de fapt literar" [11]. Concepţia după care literatura ar fi prin definiţie doar realizare formală, integrare şi structură (noţiunile în „formalism" sînt sinonime [12]), reapare cu insistenţă şi în sfera „noii critici" de inspiraţie structuralistă. Fapt şi mai semnificativ, o bună parte din literatura modernă, de avangardă şi experimentală, se revendică de la aceeaşi mentalitate formalistă : „Mijloacele de expresie, mijloacele formale, tehnica trec înaintea a ceea ce vor să exprime" (Eugen Ionescu). Şi „noului roman" i se pot găsi antecedenţi „formalişti". [13] La polul opus, supravieţuieşte, ba chiar proliferează (din necesităţi extraliterare) învechita concepţie a artei teziste, instructive, edificatoare, didactic sau plat educative. Polarizarea este atît de radicală, încît se poate vorbi în epoca actuală, din acest punct de vedere, de două literaturi bine distincte, chiar iremediabil opuse.

V. Definit de pe poziţia adversă, a esteticii strict conţinutiste (cu implicaţiile corespunzătoare în teoria literaturii, criticii şi a istoriei literare), formalismul reprezintă o serioasă eroare. De unde şi larga sa folosire în sensul unui *termen polemic, negativ*, compromis sau perimat, folosit atît de adepţii literaturii academice, tradiţionale, cît şi practic-propagandistice. Obiectivul esenţial este întreaga literatură modernă care a părăsit canoanele clasice („les belles-lettres"), sau se arată ostilă ori indiferentă ideii de „angajament" : literatura de avangardă, „noul roman" etc. [14]

1. Punctul de plecare al acestor atitudini și definiții antiformaliste este vechea și foarte răspîndita *teorie dualistă* a artei, cu origini metafizice aristotelico-scolastice. Deși realitatea concretă a operei de artă este eminamente unitară, din necesități pur analitice și metodologice, viziunea dicotomică a domeniului estetic devine inevitabilă. Dacă există o „idee" și o „aparență", o formă substanțială și una accidentală, o „materie" și o „formă" a cunoașterii, un „spirit absolut" și o „formă sensibilă", atunci — firește — și opera literară trebuie să se despice în două, oricît de speculativă, pur teoretică, ar fi această concepție. Estetica idealistă (Kant, Schiller și, mai ales, Hegel) consolidează și chiar dogmatizează dualismul, perpetuat sub diferite definiții pînă azi, întrucît satisface din plin nu numai necesitatea logică, dar și cea practică. Spiritul este mulțumit că poate introduce ordinea sa inteligibilă în cîmpul excepțional de diversificat al artei (în unitatea concretă a artei „ideea" rămîne „dominantă" [15]), în timp ce adepții (foarte numeroși) ai artei ca instrument de acțiune au satisfacția de a fi găsit justificarea organizării „fondului". Că dualismul, inițial idealist-metafizic, devine treptat psihologist, fenomenologic [16] („concentrarea" internă și externă) și în cele din urmă structuralist (căci distincția *determinat/determinant*, *signifié/signifiant* tot dualistă este), nu modifică prin nimic situația de bază : unitatea organică, fundamentală, concretă și absolută a artei este sfărîmată în mod arbitrar, util, sau logic, prin analiză sau diferite destinații practice. Este de ajuns să renunțăm la criteriul unității dialectice, singurul acceptabil nu numai conștiinței, dar și sensibilității estetice imediate, pentru a cădea în serioase erori și erezii literare.

Ce poate să ofere o literatură pur formală, fixată în forme abstracte, lipsită de sevă, semnificație și putere de comunicare ? Nimic altceva decît fie o emisiune de sunete insipide prin lipsa sensului muzical, simple sonorități goale, discontinui ; fie impresii și senzații senzoriale, hedoniste, plăcute doar pentru auz și văz ; fie incoerențe obositoare și plictisitoare ; fie — în sfîrșit — modele și scheme abstracte, lipsite de viață, monotone, sterile, clasicizante. După cum, din perspectiva contrară, ce satisfacție estetică poate oferi conținutul practic, abstract, neelaborat, netransfigurat, „viața" brută, „ideea" nesimbolizată, frigidă ? După cum „estetica" formei goale este

totdeauna estetica nontalentului steril, sofisticat, snob și lipsit de vitalitate, „estetica" fondului, a „conținutului", definit exclusiv prin valori heterogene, nonestetice, este totdeauna estetica nonartistului și a nonsensibilului la artă. Redusă la simplul său conținut, opera devine *altceva*, un obiect alienat. Ea își pierde identitatea și rațiunea de a fi, dispare ca realitate estetică. Efecte negative și unele și altele.

2. Analiza mecanismului creației demonstrează întreaga *inconsistență a dualismului.* Opoziția dintre fond și formă este aparentă, convențională. Forma nu constituie veșmîntul exterior al subiectului, ci momentul esențial și consubstanțial al elaborării artistice, activ și determinant de la prima și pînă la ultima frază. Gîndim, concepem, imaginăm numai în sunete, culori, cuvinte. Conținutul apare și se constituie direct în formă, care se confundă cu însăși concepția și realizarea operei. Mai limpede chiar decît Maiorescu, Hasdeu a avut această intuiție: „Fondul și forma sînt o spontaneitate indivizibilă a oricărei concepțiuni poetice" [17]. Viziunea interioară nu precede expresiei, ci ea se precizează progresiv pe parcursul execuției. Estetica antică, atunci cînd recunoște existența unei „forme interne", „în sufletul artistului", transpusă nemijlocit în formă sensibilă (Aristotel, *Metafizica*, VII, 7, 1032 b), o *eidos*, care asigură unitatea realizării în materie a imaginii spirituale creatoare (Plotin, *Eneade*, I, 6, 3), anticipă aceeași rezolvare a problemei.

Realitatea virtuală a formei devine actuală prin execuție, așa cum statuia „preexistă" latent în blocul de piatră, de unde este scoasă cu dalta, extrasă din materia *in-formată* prin lucrarea artistică. Alte interpretări moderne ale conceptului de formă internă merg fie în sensul „fenomenului originar" (Goethe), fie de unghi unic de refracție, de „concepție de viață" (W. von Humboldt). Înțeleasă ca principiu formativ al oricărei organizări literare, „cauză finală" care se „actualizează" în unificarea, coordonarea și solidarizarea elementelor constituitive, ideea de formă internă reapare și în structuralismul actual anglo-saxon. Orice structură este constituită, animată și dominată de o energie interioară coagulantă, dinamică *(shaping principle, inward shaping)* [18].

Conceptul de formă confundîndu-se cu ideea de act, de creație spirituală cristalizată [19], actul elaborării și al formalizării trece și se identifică în aceeași totalizare și totalitate

concretă. Forma operei constituie însăşi opera, „materia", limbajul sau „expresia", inseparabile de conţinutul comunicării.[20] De aceea, este greşit a spune că opera „dă" sau „prescrie" o formă materiei, deoarece anterior momentului creaţiei nu există — esteticeşte vorbind — nici conţinut, nici formă estetică, nimic altceva decît virtualităţi, haos, sau neant. Ce „materie" preexistă poeziei ? Doar literele şi cuvintele, organizabile într-o posibilă construcţie semnificativă. Versul apare şi se cristalizează numai în actul construcţiei sale. Creaţia este formă sau nu există. Dar această formă nu este şi nu poate fi „goală", deoarece ea exprimă şi instituie propriul său conţinut. Fiecare temă îşi reclamă în exclusivitate propria rezolvare şi deci unica sa formă posibilă.

Această realitate estetică indisociabilă deschide o dublă perspectivă egal de îndreptăţită : conţinutul ia aspectul formei, forma îşi aproprie, îşi asimilează aspectul conţinutului. Conţinutul creează forma, forma creează conţinutul. Forma este „încarnată", „încarnaţie" care prinde corp în materie[21]. Zeci de tratate, studii şi eseuri nu spun în esenţă nimic în plus peste aceste propoziţii adînci şi simple, care neagă orice dicotomie, orice dualism[22] : „materia" (conţinut, formă) se exprimă prin cuvinte, cuvintele exprimă materia (teza apare încă în Renaştere, la Sir Philip Sidney)[23]. „Conţinutul operei de artă nu este nimic altceva decît însăşi forma sa" (Konrad Fiedler)[24]; „Conţinutul fundamental al formei este un conţinut formal" (H. Focillon) ; „Materialul este în egală măsură formal" (I. Tînianov)[25]. Dar întrucît procesul este circular, reciproca rămîne la fel de adevărată, orice prioritate teoretică sau cronologică fiind exclusă : „Ceea ce este *formă* pentru oricine, pentru mine este *fond*" (Paul Valéry)[26] ; „Fiecare formă are un conţinut interior. Forma este manifestarea interioară a acestui conţinut". (V. Kandinsky) ; „Forma unei opere rezultă din substanţa acestei opere şi nu e decît aparenţa constituţiei sale intime" (Anatole France); „Forma este conţinutul autentic al operei de artă" (H. Focillon) etc., etc. Disocierea acestei realităţi dialectice concrete, unitare, individuale şi complexe, reprezintă eroarea fundamentală a formalismului.

3. Se opune deci concepţiei dualiste *totalitatea teoriilor estetice moniste*, antice şi moderne, a căror reprezentare

despre procesul artistic este unitară, inseparabilă, „organică și nu mecanică" (Manzoni) [27]. Definițiile se reduc, cele mai adesea, la simple sinonime sau variante verbale, mai mult sau mai puțin exacte. Dintre acestea, *concordanța*, *armonia* și *sinteza* sînt de amintit în primul rînd, atît pentru marea lor răspîndire, cît și pentru tendința depășirii nete a dualismului. Totuși, soluția oferită nu este în deajuns de satisfăcătoare, deoarece orice „concordanță", „armonizare" sau „sinteză" presupune existența separată, prealabilă, a două sau mai multe elemente de „armonizat" sau de „sintetizat". Ideea de *reflectare*, dar mai ales de *fuziune*, traduce mult mai bine întrepătrunderea organică a fondului și formei, sinteză concretă exprimată și prin metafore („topire în formă", „bucată de zahăr dizolvată într-un pahar de ceai" etc.). Și mai adecvat realității este conceptul de *solidarizare*, cu toate implicațiile sale : operă indivizibilă, indisociabilă, unitate și integritate funcțională, intuiție pe care — prin Filodem din Gadara — estetica antică a avut-o : „Rău face Neoptolemos cînd separă forma de conținut, cîtă vreme [...] singur spune că una nu-i parte mai mică, ori mai mare decît cealaltă". Sau : „Cine vrea să obție un efect de natură formală nu-l poate atinge făcînd abstracție de conținutul pe care vrea să-l exprime, ba, după cît mi se pare, felul formei atîrnă tocmai de felul conținutului" [28].

Neexistînd decît conținuturi formalizate, niciodată informe, și numai forme autoconținute, polemica trebuia să se închidă la acest stadiu, clarificat, la noi, încă de M. Dragomirescu. [29] Idealul constă în imposibilitatea scindării lucrării artistice prin manifestarea atît de energică și de pregnantă a integrității operei, încît construcția să absoarbă, să depășească și să elimine posibilitatea oricărei disociații spontane a conștiinței. Este dreptul analizei să intervină cu metodele, reflexele și rigorile sale. Dar operațiile analitice, totdeauna posterioare, nu pot anula în nici un caz unitatea concretă, intrinsecă a operei. „Ești artist — observă și G. Picon — cu condiția să simți drept conținut, pentru el însuși, ceea ce nonartiștii numesc formă." [30] Paul Valéry notează și el, în *Pièces sur l'art* : „Ceea ce ei (neartiștii, n.n.) numesc fond nu este decît o formă impură". Orice dicotomie și opoziție reprezintă mai mult decît o prejudecată didactică sau teoretică : o lipsă evidentă de percepție estetică.

Cu tot aerul lor radical sau aparent paradoxal, astfel de idei circulă de secole în istoria ideilor literare, foarte rar citite în textele originale, ci doar în studii indirecte, odată cu înrădăcinarea schemelor școlare care le restrîng și mai mult circulația pînă la ignorarea totală. Și cu toate acestea, înțelegerea noțiunii de formă literară, nu în sensul ornamentării, ci de vehicul imanent al gîndirii estetice, apare încă în poetica barocă, la Matteo Pellegrini, de pildă, în *Delle Acutezze* (1639).[31] Clasicismul nu este nici el străin de recunoașterea acestei coeziuni organice : „Dintre toate expresiile diferite care pot reda una dintre ideile noastre — reține La Bruyère (*Des ouvrages de l'esprit*, 17) — numai una singură este cea bună". Întreaga teorie a stilului clasic, atunci cînd este exact înțeleasă, n-are alt conținut. Pentru Buffon, a gîndi bine și a scrie bine este unul și același lucru : „Înseamnă în același timp să gîndești, să simți și să redai bine" (*Discours sur le style*, 1753). Orice contradicție sau oscilare între planul ideatic și expresiv este exclusă. Niciodată o idee greșită, falsă sau confuză, nu poate fi scrisă bine ; niciodată nu poate fi rău scrisă o idee bine gîndită. Cine are idei limpezi găsește și cuvintele necesare (*rem tene, verba sequntur*). Nu ideea își face drum în limbaj, ci limbajul *este* idee și ideea *este* limbaj. De la Francesco de Sanctis și B. Croce înainte, lucrurile acestea au devenit cît se poate de limpezi : forma încetează a mai fi un factor extern, fizic, extrinsec creației. Ea este în egală măsură formă ideală, latentă, consubstanțială viziunii estetice.

Tautologia este doar aparentă : una și aceeași realitate spirituală (reprezentare în cuvinte, intuiție și expresie etc.) este privită din diferite unghiuri analitice. Dar obiectul observației estetice rămîne de la început și pînă la sfîrșit unic și indivizibil : imagini constituite din stări lirice și cuvinte ; stil care este prin el însuși creație ; forme care nu sînt decît proiecția conținutului, orice conținut fiind susceptibil de expresia sa estetică adecvată. De altfel, în cîmpul artei, nici nu există conținuturi utile sau inutile, ci numai conținuturi existente sau inexistente estetic, adevărate sau false sub raport artistic. Fabulosul absurd, fantastic (v. *Fantasticul*, IV, 1) este la fel de verosimil, atunci cînd întrunește condițiile expresivității, ca oricare altă imagine. Se numește, de altfel, frumos literar orice expresie proprie și

eficace, orice interpătrundere intuitivă și expresivă, în indisolubilă relație dialectică.

Esteticienii marxiști confirmă și consolidează același punct de vedere. Conținutul nou în formă veche este, după Franz Mehring, *halbe Revolution*, o „revoluție pe jumătate". Forma nouă pentru conținutul vechi constituie o *Scheinrevolution*, o „revoluție aparentă" [32]. „Forma nouă care nu cuprinde un nou conținut este un rău ce duce la regres artistic." Și mai bune formule găsește Georg Lukács, pentru care opera se compune din „miez" și „coajă", într-o deplină unitate a interiorului și exteriorului. Forma estetică este totdeauna forma unui conținut determinat, „distrus" sau „dizolvat" în formă, fenomen polar prin care și forma este, la rîndul său, dizolvată în conținut. [33] Aceeași soluție și la Antonio Gramsci : „Conținutul artei [...] nu poate fi gîndit în abstract, separat de formă", verificată și în planul creației : „Opera de artă e un proces, iar schimbările de conținut sînt și schimbări de formă" *(Letteratura e vita nazionale)*.

VI. Fapt foarte puțin subliniat, toate aceste principii, „teorii" și realități obiective sînt confirmate punct cu punct de *experiența literară cea mai tradițională*. Meditînd la arta lor, numeroși scriitori ajung la aceleași concluzii, și dacă T. Gautier sau G. Flaubert au reputație de „formaliști", este greu să aducem aceeași acuzație, să spunem, lui... Horațiu. Și totuși, toți acești creatori afirmă, într-un limbaj uimitor de asemănător, aceleași principii, aceeași concordanță organică dintre „idei" și cuvinte : „Cel ce-și ia o materie după măsura sa va nimeri și cuvîntul potrivit și orînduirea limpede". „Odată ajuns în stăpînirea ideilor, cuvintele te vor urma de la sine" *(Arta poetică*, v. 40—41, 311 etc.). La fel, „potrivirea în vorbire", conceptul de *prépon* al stoicilor (Diogene Laerțiu, VII, XXXIX, 59).

Orice sciziparitate este deci exclusă : forma devine carnea ideii, principiu repetat pînă la saturație de toți „formaliștii" antici și moderni, pentru care „fond" și „formă" rămîn doar simple abstracțiuni analitice, anulate în însăși realitatea indivizibilă a artei. De unde și protestele : „N-am înțeles niciodată separarea ideii de formă. O formă frumoasă este și o idee

frumoasă, căci la ce-ar servi o formă care n-ar explica nimic ?“ (T. Gautier [34]) ; „Îmi spuneți că dau prea mare atenție formei. Dar forma și ideea sînt asemenea trupului și sufletului ; pentru mine este unul și același lucru și nu știu ce este unul fără altul. Cu cît ideea este mai frumoasă, cu atît fraza este mai sonoră“ sau : „Pentru mine atît timp cît, într-o frază dată, n-a fost separată forma de fond, voi susține că forma și fondul sînt două cuvinte lipsite de sens“ (G. Flaubert) [35] ; „Ignorăm mereu [...] că ideile, atît etimologic, cît și după bunul-simț, nu pot fi decît forme și că formele sînt unica manifestare a ideii“ (Leconte de Lisle [36]). Citatele se pot înmulți oricît, din Verlaine, din Wilde etc., fără nici un plus de documentare reală.

În spirit independent, în afara oricăror contaminări directe, astfel de idei net antiformaliste sînt afirmate și în literatura română, în sfere declarate pînă mai ieri, dar în necunoștință de cauză, drept „formaliste“. Bolintineanu ? „Forma nu trebuie neîngrijită. Cînd nu este formă, nu este nici cugetare.“ [37] Macedonski ? „Fondul nu există prin sine însuși, ci numai prin alcătuirea de forme ce-l înlocuiește.“ „Asemenea este și cu ideea. Nu se poate manifesta decît ca formă. În afară de formă, ideea nu există.“ [38] În sfîrșit, Caragiale, scutit de astfel de acuzații gratuite : „Expresia — adică forma exterioară [...] nu are rațiune de a fi dacă nu face să trăiască o intențiune“ [39] etc. La drept vorbind, teorii pure și intransigent formaliste n-au circulat la noi decît sporadic și în mici cercuri, mai mult sau puțin de „avangardă“. O conștiință autentic formalistă n-a existat și nu există în literatura română și, cu puține excepții, de fapt, în nici una din marile literaturi ale lumii. Căci adevăratul formalism se reduce la un unic principiu : arta este o realitate „goală“, exclusiv formală, cu geneză și finalitate exterioară, eroare pe care puține spirite o îmbrățișează cu conscvență.

VII. Nu în negarea aspectului formal al artei stă adevărata critică a formalismului, ci în *combaterea autonomizării absolute a formei,* exagerare care, în unele împrejurări, nu este lipsită nici ea de anume rațiuni obiective. De pildă, nu se poate contesta că „materialul“ artei [40], inclusiv al literaturii, — limbajul —, prin totalitatea valorilor sale expresive, acționează în mod direct asupra ideii poetice ; că epitetele homerice,

de pildă, creează adevărate personaje, care prind viață în interiorul unor clișee [41] ; că orice fenomen verbal stilizează și modifică evenimentul descris ; că poetul este înclinat adesea, asemenea lui Mallarmé, să cedeze „inițiativei cuvintelor" [42] ; că destui poeți pleacă de la sugestia, obsesia sau dificultatea unor probleme pur formale (imagine, ritm, schemă metrică) ; că elaborarea formei nu poate fi controlată în toate detaliile sale, ea avînd o anume disponibilitate și spontaneitate autonomă ; că o formă poate să apară în conștiința unui artist *înaintea* sensului la care el se va opri ; că semnificațiile textului depind într-o largă măsură de diferite straturi ale limbajului etc., etc.

Dar, și în aceste împrejurări, mai toți poeții-esteți refac aceeași unitate inevitabilă a operei, în sensul că forma, chiar dacă rămîne obiectivul predominant, cultivarea sa nu poate să nu producă în cele din urmă și „fondul" corespunzător. Preocupare exclusivă sau nu, forma își generează în orice împrejurare conținutul, fenomen recunoscut și de cei mai „formaliști" poeți. De fapt, ei nici nu fac altceva decît să inverseze procesul artistic, obținînd același rezultat final. Doar că drumurile lor merg — uneori, s-o recunoaștem, cu destulă ostentație — în sens contrar, de la formă spre conținut, din afară spre interior, de la „coajă" spre „miez".

Cu mult înaintea teoreticienilor moderni ai rigorii formale, Ronsard observă (*Abbrégé de l'art poétique françois*, 1565 [43]) că versificația, prin „constrîngerea" sa, poate să „inventeze [...] concepții poetice excelente". Valéry nu spune altceva cînd mărturisește că *Le Cimetière marin* s-a născut sub presiunea versului decasilabic, apărut spontan în conștiință, într-o bună dimineață. Poetul este, de altfel, convins că „artistul trece aproape indiferent de la *formă* la *conținut* și de la *conținut* la *formă*". [44] Nu există spirit mai aparent „formalist" decît T. Gautier. Și totuși, acest poet era atît de convins că „din formă se naște ideea", încît el împărtășea convingerea sa cu entuziasm tuturor [45]. Principiul, infuz în însăși structura gîndirii formaliste, reapare mereu, cu deosebită insistență la formaliștii ruși : „Forma nouă dă naștere unui conținut nou" (V. Șklovski). [46]

Dialectica cea mai strictă confirmă o astfel de concluzie : repetiția formelor, acumularea lor cantitativă sfîrșesc prin a pro-

duce saltul calitativ al generării conținutului. Din care cauză, orice alarmă antiformalistă se oprește mai totdeauna la suprafață. În domeniul estetic, nu există adevărate „forme fără fond". În schimb, în domeniul extra- sau pseudo-estetic, se constată mult „delir verbal", „frenezie formală", „cuvinte de ordine" [47] — inclusiv... formaliste. În această împrejurare, ne aflăm sub imperiul vorbelor goale, al beției de cuvinte, care nu mai spun nimănui nimic. Spiritul formalist se limitează la descoperirea și dezvoltarea, adesea enormă, a unor noi formule verbale, cu care îmbracă ideile generațiilor anterioare sau contemporane, de împrumut.

GENURILE LITERARE

Numeroasele confuzii şi aproximaţii, terminologice şi de conţinut, legate de aşa-numita „teorie a genurilor literare" (termenul de *genologie* propus de Paul Van Tieghem n-a prins) nu aparţin numai sferei noastre. Pretutindeni se constată aceeaşi imprecizie a definiţiilor, aceeaşi oscilaţie a conceptului, denumit cînd *genre*, cînd *espèce* (de unde şi noţiunile româneşti de „gen" şi „specie"), *Gattung* sau *Dichtungart, type or kind of literature* sau *literary species or form*. Înţelegem repede că este vorba de introducerea unui principiu de clasificare literară de o rigoare foarte relativă, de vreme ce notele conceptului sînt doar în parte estetice. V. Hugo repudiază în plin romantism „aceşti termeni convenţionali", „semne fără semnificaţie", „cuvinte vagi" etc. El combate diferenţierea dintre „genul clasic" şi „genul romantic" [1]. Dar chiar din întreaga sa polemică se vede limpede că poetul asimilează ideea de „gen" ideii de stil, implicit de categorie, doctrină sau structură literară. Explicaţia neclarităţilor trebuie deci căutată — ca peste tot, de altfel — în originea diversă şi în acelaşi timp solidară a conceptului de „gen literar", produsul unei genealogii heterogene. Nici nu e de mirare că se ivesc numeroase denumiri şi definiţii, toate posibile, parţial legitime, într-un plan sau altul.

I. *Necesitatea cunoaşterii sistematice*, ordonate, trebuie amintită în primul rînd. Spiritul simte nevoia disocierii, tipologiei, clasificării şi identificării logice, impuls teoretic primordial. Sub acest aspect, „teoria genurilor" şi a „speciilor" este inatacabilă, oricît de nespecific literare, ba chiar direct anti-

estetice, ar fi procedeele sale : abstractizare, generalizare, nominalizare, convenționalizare, urmate de recunoașterea compatibilității sau incompatibilității cu definiția acceptată, subînțeleasă sau indicată printr-un subtitlu. [2] Toate aceste operații suprimă sau ignoră, total sau în parte, specificul individual al operei literare, risc inevitabil, imanent oricărei analize și teoretizări estetice. Esențial este a găsi un bun criteriu de clasificare, un criteriu specific estetic. În rest, utilitatea relativă a metodei este evidentă : orice grup de note literare comune cere un nume, o definiție, chiar dacă denumirea va fi convențională sau arbitrară. Odată fixat, „numele" genului împlinește o funcție necesară : descriptivă, empirică, instrumental-practică, de orientare. Pe scurt, euristică. [3] Este un adevăr evident, admis fără dificultăți [4], recunoscut încă de Hasdeu, la noi, în legătură cu genurile literaturii populare. [5] E. Lovinescu neagă, firește, „mistica genurilor". Nu însă și principiul lor „de oarecare stabilitate", care „pune la îndemîna criticului un instrument de relativă precizie și-i dă putința unei oarecari certitudini de clasificare" [6].

Această prudență este mai mult decît legitimă. Clasificarea, asemenea oricărei construcții logice, ignoră realitatea estetică particulară a creațiilor, subsumate unor abstracțiuni universale. Teoria genurilor literare suprimă diferența specifică, fără a putea impune un gen proxim inatacabil. Argumentul, tipic crocean [7], constituie o adevărată reducere la absurd : disocierea genurilor are tendința pulverizării spre gradul zero al clasificării. Cîte opere originale, atîtea „clase" sau „genuri", ceea ce duce la recunoașterea speților cu un singur individ, ca în estetica lui M. Dragomirescu. Aplicată cu rigoare, clasificarea se autodistruge. De unde rezultă că operația, deși îndreptățită intelectual, nu este adecvată realităților literare, pe care le poate asimila doar sub specia generalității, a conceptualizării. Așa cum ființele poartă nu numai semnele individului, ci și ale tipului, operele literare realizează sinteza concretă a individualului și a universalului, fapt care nu le dezindividualizează estetic. Recunoaștem o tragedie, care există, numită *Fedra*. În caz contrar, nici o definiție estetică n-ar fi legitimă sau posibilă. Or, tocmai această necesitate a cunoașterii, de orientare și clasificare, determină întreaga estetică a genurilor, fenomen bine conturat și teoretizat încă din secolul al XVIII-lea. Voltaire, spirit de educație clasică, derutat întrucîtva de varietatea operelor lui Shakespeare,

Corneille și Racine, constată că „s-ar simți nevoia, într-o oarecare măsură, a unei definiții pentru fiecare dintre ele" (*Essai sur la poésie épique*, 1727). Iar Fr. Schlegel observă că : „O clasificare este o definiție conținînd un sistem de definiții (*Athenäum Fr.*, 1798, 113). Se pare, de altfel, că tot Fr. Schlegel este și primul estetician care-și pune cu acest prilej problema definirii conceptului de gen literar : „Avem deja destule teorii ale genurilor literare. Pentru ce n-am avea și un concept al genului literar ?" (*Kritische Fr.*, 1797, 62.) Întrebare mai mult decît legitimă.

De fapt, conceptul apăruse în formă latentă încă din Antichitate, inclus în toate clasificările literare ale epocii. Dar numai în secolul al XIX-lea se ajunge la definiții formal-teoretice, în bună parte sub emulația științelor naturale, care introduc și consolidează ideea de „gen" (ansamblu de caractere comune, constituind un anume tip), ca bază a unor clasificări metodice, obiectiv-științifice, pe genuri și specii. La acest stadiu de cristalizare, conceptul de gen literar își dezvăluie întreaga sa ascendență. El este rezultatul colaborării a trei serii de observații și generalizări, deductive și inductive, echivalente cu trei tipuri de soluții. Analiza lor demonstrează geneza și conținutul predominant extraliterar al noțiunii de „gen" :

II. O primă realitate, evidentă, indiscutabilă, este *dimensiunea sa istorică*. Înainte de a institui o teorie, a decurge dintr-o clasificare estetică, ori tipologie, a defini un ansamblu de norme estetice etc., genurile literare — mai precis operele literare încadrabile în genuri — există, au o ființă, o prezență, o funcționalitate istorică. De altfel, materialul oricărei clasificări nu poate fi decît istoric, constituit din diferitele tipuri de opere apărute în timp : „Orice adevărată clasificare — scrie același Fr. Schlegel — este istorică, atît din punctul de vedere al cunoașterii, cît și al existenței" [8]. Diversificarea literaturii în genuri se constată încă în poezia primitivă, folclorică. Există o *Naturpoesie* (antică) și o *Kunstpoesie* (modernă), diferențiere în același timp substanțial-estetică, genetică și cronologică. Tragedia la greci, satira la romani sînt genuri prin excelență „antice", în timp ce romanul se dovedește eminamente „modern". (Fr. Schlegel, *Athenäum Fr.*, 146).

Fiecare epocă istorică „preferă" anumite genuri, care corespund mai bine afinităților, aspirațiilor și convențiilor sale.

Aceste condiționări sînt incontestabile. Ceea ce trebuie bine precizat este doar faptul că determinismul istoric acționează exclusiv asupra elementelor istorice, transmisibile, sincronice, ale operei literare : forme și formule specifice [9], stil, teme, tipuri etc., dar nu și în direcția elementelor diacronice, supraistorice, imanente structurii sale. Deci, în discuție nu intră valoarea și utilitatea genurilor pentru istoria culturală și socială a umanității (Croce însuși admite acest punct de vedere [10]), ci numai semnificația acestui examen, raportat la realitatea estetică, specifică, a literaturii. În ce sens se poate deci vorbi de „istoria" genurilor literare ?

1. Mai întîi într-un plan genetic, arhetipal sau originar, motivat și etimologic (lat. *genus*=naștere, origine, neam), conform căruia ar fi existat un *gen embrionar, primitiv*, din care ar fi derivat toate celelalte. Tragedia, epica, lirica își dispută pe rînd această preeminență, cu argumente de valoare diferită [11], cu un coeficient mai mare de probabilitate, totuși, în favoarea genului epic, ipoteză confirmată și de teoria originii mitice a literaturii. De fapt, problema este greșit pusă și ea trădează, după împrejurări, fie concepția unei geneze teoretic-ideale, fie o mentalitate istoricistă modernă, și una și alta neadecvate fenomenelor literare originare, totdeauna solidare, indistincte, nediferențiate. Heliade stabilea și el o astfel de succesiune : imn, epopee, dramă, elegie, satiră. [12] Dar ordinea sa — ca și altele, analoage — rămîne pur speculativă, cît timp se confundă fazele istorice mult evoluate ale genurilor, cu momentul lor primordial, indeterminabil.

Dacă există totuși o „geneză" profundă, originară, a genurilor literare, ea nu poate fi decît „naturală", printr-un fel de generație spontanee, diferențiată, așa cum au crezut cu tărie în special romanticii. „Toate genurile literare *(Dichtarten)* — arată Fr. Schlegel — sînt originare, naturale." Născute odată cu literatura, în mod simultan, toate aceste specii de *Naturpoesie* sînt tipice, din această cauză, doar literaturii antice. De „formele naturale ale poeziei" supuse transformărilor istorice vorbește și Goethe : narativă (epică), entuziastă (lirică) și activă (dramatică) [13], trei energii spontane ale naturii, corespunzătoare tendințelor elementare, inerente, ale eului. Clasificare, totuși, prea rigidă și în orice caz în contradicție cu principiul energiei eruptive, inepuizabile, spontane a naturii, generatoarea unei mari

varietăți de forme în continuă proliferare. Din care cauză, teoria „naturistă" a lui A. Chénier : „Natura a dictat douăzeci de genuri opuse" *(L'Invention)* pare mai acceptabilă, fie și numai ca formulare simbolică a unei realități evidente.

2. Dacă aceste genuri fundamentale *(Urformen)* aparțin, de fapt, fazei genetice a literaturii, preistoriei și protoistoriei sale, atunci riguros istorice rămîn exclusiv *subgenurile* sau *subspeciile*, condiționate și localizate în timp și spațiu, instituite prin cel dintîi autor precis nominalizat, precum Thespis, Epicharmus, în cazul tragediei. Tragicul sau epicul ar constitui o esență estetică universală, iar epopeea, balada, romanul, impresiile de călătorie etc. doar expresia determinărilor istorico-literare obiective ale acestei esențe. În genere, specia ar corespunde unor gusturi și necesități intelectuale, sociale, religioase bine diferențiate [14], de unde și apariția fenomenelor de frecvență și selecție istorică. Perioada alexandrină reține din totalitatea genurilor literare clasice doar elegia, oda și imnul. Dintre genurile epice, epoca modernă preia numai nuvela și romanul, renunțînd la baladă și epopee. Denumirea de „specie" poate fi deci convențional acceptată pentru ideea cristalizării și morfologiei istorice a unor „forme" literare reprezentative sau dominante într-o perioadă sau alta. Dar aceeași condiționare istorică împiedică stabilitatea și, mai ales, eternizarea normelor restrictive. Momentele istorice fiind unice, irepetabile, expresia lor literară, fie și formalizată, nu poate avea, în mod necesar, decît același caracter tranzitoriu. De unde deducem că numărul speciilor literare este etern variabil, în serie deschisă, concluzie pe care istoria literară o confirmă integral.

3. Fenomenul noilor apariții, și în tot cazul al *formării conceptelor noilor genuri și specii*, se constată încă din Antichitate. Horațiu își laudă compatrioții pentru inspirația lor politică, „domestică", necunoscută grecilor *(Ars poetica*, v. 285-287). Renașterea, mai ales, validează și introduce o serie întreagă de genuri, în spirit vădit competitiv ; cea italiană : poema cavalerească, tragicomedia, pastorala, romanul (Giraldi Cintio, Guarini), cea franceză : epigrama, sonetul, oda, epistola, elegia, egloga, misterul, farsa (Sébillet, Du Bellay, Pelletier). Clasicismul ratifică mai toate aceste achiziții, la care vin să se adaoge în secolul al XVIII-lea : libretul, melodrama, drama „burgheză", iar în cel următor, și mai apropiat epocii actuale, romanul rus-

tic, istoric, politic. Procesul continuă și azi, sub ochii noștri : biografia romanțată, eseul, literatura științifică-fantastică, reportajul, scenariul cinematografic și radiofonic. Constatări în acest sens face la noi, în secolul trecut, pînă și Dionisie Pop Marțian : elocvența tribunei, critica literară și de artă, jurnalismul, povestirile de călătorie etc.[15] Se mai vorbește și de „tabletă", pe care T. Arghezi și-o revendică drept un „gen al lui exclusiv", de „comentariul cinematografic ca gen literar nou" (D. I. Suchianu). În sfîrșit pînă la saturație, de „genul scurt", noțiune cu paternitate incertă.

În același timp, o serie întreagă de genuri literare decad și „mor" iremediabil, pentru a ne menține în aceeași perspectivă biologistă : naștere, maturizare, îmbătrînire și dispariție. Privind de la mare altitudine, ar exista o „creștere" și o „descreștere" a genurilor, în curbă ondulatorie. Tragedia, gen foarte viu în Antichitate, nu mai supraviețuiește decît prin modernizări mai mult sau mai puțin artificiale. Oda, epopeea par iremediabil compromise, părăsite. La fel, o serie întreagă de specii medievale (rondeluri, balade, *virrelai, chant royal* etc.), glose și duble sonete, forme fixe. Romanul însuși suferă, sub ochii noștri, un profund proces de eroziune. Accepțiile tradiționale (epice, tipologice, „balzaciene") par în ochii multora perimate.

4. Spectacolul instabilității și regenerării literare, în interiorul anumitor limite și perioade, dă naștere de timpuriu la reprezentarea, apoi la noțiunea *evoluției genurilor*, teoretizată în forme riguroase, dogmatizate, de F. Brunetière, dar cu antecedenți trecuți adesea cu vederea. „Transformismul" în istoria și teoria literară este o idee destul de veche, de vreme ce și Aristotel observă că „tragedia s-a desăvîrșit puțin cîte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, pînă cînd, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme" (*Poetica*, IV, 1449 a). Cu alte cuvinte, acest gen literar urmează o evoluție ascendentă, pînă la stadiul împlinirii depline ; o fază genetică, obscură, primordială, și una definitorie, precis identificată. Ditirambul începe prin a fi liric pentru a deveni dramatic. În studiile sale asupra poeziei eline, orientate de o concepție organicistă, Fr. Schlegel observă un fenomen analog de succesiune (epopee, lirism, poezie dramatică), specific parcurgerii ciclului complet al evoluției artei. Poezia romanescă, gen în devenire, este deschisă tuturor ge-

nurilor (*Athenäum Fr.*, 65). Imaginea vîrstelor biologice se impune și ea, de la sine, și De Bonald vorbește, la rîndul său, de „copilăria", „adolescența" și „bătrînețea" genurilor (*Du mérite de la littérature ancienne et moderne*, 1802). Este ceea ce susține în cele din urmă și Brunetière : un gen se naște, crește, atinge perfecțiunea [15], după care decade, moare (cînd mediul îl respinge), sau se transformă prin „evoluție". Oratoria ar produce poezia lirică (teorie de o falsitate absolută), epopeea ar da naștere romanului modern (ipoteză mult mai plauzibilă, lansată înaintea lui Brunetière și Thibaudet de același clarvăzător Fr. Schlegel).

5. Mecanismul evoluției genurilor include un număr de *faze* care pot fi luate în considerație, prin îndepărtarea oricăror *determinări* rigide și dogmatice. Supărătoare nu sînt atît conceptele de „rasă", „mediu", „moment istoric", „ereditate", cît confiscarea lor abuzivă în explicații și analize simpliste. Se poate nega faptul că romanul corespunde într-o oarecare măsură evoluției moravurilor, așa cum observă Helvétius încă din secolul al XVIII-lea (*De l'Esprit*, II, Ch. XIX) ? Desigur că nu. Dar a pretinde, ca Brunetière [16], că genurile dispar și se elimină unul pe altul printr-un proces de selecție naturală, biologică [17], înseamnă a împinge darwinismul pînă la caricatură. Mult mai cuminte este a recunoaște, împreună cu Sainte-Beuve, doar fenomene de eclipsă și dominație, de trecere în rezervă, în așteptarea unor noi posibilități de dezvoltare. [18] Cît privește „evoluția" propriu-zisă, instabilă și fluentă, ea pare să oscileze între două momente ipotetic-simbolice : a. prestigiul capodoperei și al formelor, transmis, prin tradiție stilistică [19], determină contagiunea și „influența" lor, consolidate prin teoretizare și dogmatizare (norme, „legi", „modele"); și b. insurecția noilor creații, opere de personalitate, care sparg vechile tipare și inițiază noi serii, mai mult sau mai puțin conformiste. Brunetière însuși admite mutația, intervenția eficace a individualităților creatoare. Acest gest de inițiativă n-are nimic comun cu încercările de „invenție" artificială a genurilor, operație abstractă, de esență livrescă.

A admite între aceste limite, de ascendență și descendență periodică, istoricitatea funciară a genurilor nu constituie deci o eroare. Integrarea operelor în diferite sisteme de relații istoric determinate este recunoscută pînă și de formaliștii cei mai con-

secvenți. Ei reţin în special modificarea definiţiilor de bază, a funcţiilor stilistice şi a trăsăturilor secundare, consecutive evoluţiei întregului „sistem", a cărui soartă genurile o urmează. Acestea decad sau devin „rudimentele" unor alte genuri în ascensiune. [20] Chiar şi Brunetière observă fenomenul naşterii unui gen nou din sfărîmăturile celor anterioare. [21] Hotărîtoare rămîne însă apariţia „operelor noi", graţie cărora „genul suferă o evoluţie şi uneori o bruscă revoluţie" [22].

6. Dacă aceasta este realitatea, ideea de *„lege" a evoluţiei genurilor* se exclude de la sine. Şi totuşi, ea a făcut carieră, datorită prestigiului scientist, pozitivist, a explicaţiei propuse, poate şi prin seducţia simetriilor şi periodicităţilor simple şi limpezi : „Timpurile primitive sînt lirice, timpurile antice sînt epice, timpurile moderne sînt dramatice". Odă, epopee, dramă, aceasta este „legea" lui V. Hugo (prefaţă la *Cromwell*, 1872), reluată şi sistematizată prin legiferarea tripartită a lui Ernest Bovet : istoria literară se împarte în ere, fiecare divizată în trei perioade, reluate ciclic : „începuturi lirice", „creaţie epică", „dezagregare dramatică". Dominarea unui gen este însoţită de decadenţa sau de dezvoltarea celorlalte.[23] Nu mai întemeiată se dovedeşte „legea progresivă" a lui Brunetière, decalc mărturisit al evoluţionismului lui H. Spencer, cu aceeaşi trecere de la unu la multiplu, de la simplu la complex şi, mai ales, de la omogen la heterogen. [24] Poate mai legitimă este „legea cristalizării genurilor" stabilită de G. Lanson, în baza a trei condiţii : existenţa unor capodopere, tehnică perfecţionată uşor imitabilă, doctrină autoritară capabilă s-o impună. [25]

Este însă limpede că eficacitatea acestei „legi" lucrează doar asupra scriitorilor minori, conformişti, imitativi, epigoni. Creaţiile originale sfidează „legiferarea", prin rezistenţa spontană la formalizarea canonică. Şi dacă se poate totuşi vorbi, chiar şi în acest caz, de valabilitatea unei anumite „legi", ea confirmă doar observaţia istorică a trecerii de la vitalitatea genului antic, ale cărui forme ascultă de legile sale imanente, la formalizarea abstractă, teoretizată, clasicizantă, introdusă de Renaştere.[26] În sfîrşit, o altă pseudo-lege, poate şi mai evidentă, defineşte trecerea de la „înţepenirea" dogmatică a genurilor, la deprecierea critică şi negarea lor sistematică, în ritm istoric. [27] De fapt, chiar şi în perioadele cele mai clasicizant-dog-

matice, legile genurilor literare au doar un conținut predominant empiric, practic, modificate sau ignorate de creatori cu deplină ingenuitate.

III. Caracterul abstract-utopic al conceptului de gen literar, produs al compartimentărilor și clasificărilor teoretice, iese și mai puternic la lumină cînd reperelor istorice li se substituie *explicații și criterii tipologice* (genetice, psihologice, sociale, filozofice etc.), aplicate literaturii printr-un adevărat transfer (uneori chiar abuz) categorial. Chiar dacă această viziune se dovedește adesea mai profundă, calitatea sa extrinsec literară rămîne aceeași, cît timp realitatea fundamentală a operei literare (individuală, irepetabilă, ireductibilă) nu este luată în considerație. Din care cauză, toate aceste clasificări sînt în același timp posibile și artificiale, adînci și exterioare, legitime și arbitrare. Paradoxul este doar aparent : clasificarea cea mai filozofică subsumează doar coeficientul de generalitate, nu și de particularitate al literaturii, singurul intrinsec, definitoriu estetic.

1. Primele sugestii notabile apar din direcția *tipologiei psihologice și antropologice*, în funcție de predispoziții temperamentale, ereditare. Aristotel, s-ar spune, inițiază și astfel de observații : „Cei din fire înclinați spre una sau cealaltă din aceste forme ale poeziei încep să scrie unii comedii, alții tragedii" *(Poetica*, IV, 1549 a). Pozitivismul și determinismul secolului al XIX-lea dau o mare dezvoltare acestor considerații. Ele au fost introduse și propagate la noi de Gherea și de unii colaboratori ai publicațiilor sale [28], apoi de Ibrăileanu, adept al teoriei temperamentelor intelectuale și afective. [29] Ca o curiozitate se pot aminti și speculațiile lui H. Sanielevici în jurul lui *homo europaeus* (epic), *alpinus* (didactic), *mediterraneus* (liric). [30] Răspîndite pînă la limita vulgarizării, sînt și asociațiile : tip introvertit = liric ; extrovertit = epic, utile uneori doar ca imagini critice.

2. Cînd tipologia se întemeiază pe „specializarea" literară a necesităților și aptitudinilor morale, a facultăților și vîrstelor sufletești, se conturează — încă din secolul al XVIII-lea — *o teorie psihologică a genurilor :* intelectului i-ar corespunde literatura didactică ; memoriei — cea narativ-istorică ; fanteziei — ficțiunea artistică. [31] Afectivității, firește, i se rezervă lirismul, psihologism tradițional, regăsit în toate

clasificările și manualele didactice, loc comun al esteticii post-hegeliene, care substituie conținutului ideal al artei, diferite conținuturi sentimental-emoționale. Fiecărui gen i-ar corespunde prin urmare, în cadrul acestui sistem, o emoție particulară asociată unei „plăceri" specifice. Intuiții, totuși, din cele mai „clasice", de vreme ce însuși Platon și Aristotel fac astfel de observații. Primul recunoaște tragediei un „ton serios care se numește tragic", iar comediei un „ton glumeț" *(Legile*, VIII, 838 c). Cel de al doilea distinge tragedia de epopee datorită „efectului propriu fiecărei arte" *(Poetica*, XXVI, 1462 b). Teoria *Stimmung*-ului romantic, a *Grundton*-ului, include deopotrivă valori de conținut și expresive, o energie interioară creatoare și o emoție transmisibilă. Intensitatea sa poate fi pusă în legătură și cu vîrstele psihologice : puternică la tinerețe, prin definiție exuberantă, în „lirică" ; echilibrată, ajunsă la plenitudinea maturității, în „epică" ; neliniștită, stăpînită de criză, în faza descompunerii „dramatice". Astfel de asociații și disociații pot fi sporite la nesfîrșit : lirismul ar caracteriza tipul auditiv, epicul cel vizual, dramaticul cel motor etc. „Imitație" sau epifenomen al vieții, literatura poate primi, prin însuși acest fapt, toate determinările obiective posibile.

3. Raportarea acestor diferențieri la predispozițiile estetice, organice, orientate sau determinate de *atitudini și viziuni specifice despre lume și viață*, aparține nu mai puțin romantismului. „Naivitatea" și „sentimentalitatea" lui Schiller sînt celebre : prima instituie poezia obiectivă, realistă, impersonală, plastică ; a doua, poezia reflexivă, introspectivă, personală și muzicală *(Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795—1796). Tot pe bază de predispoziții și sensibilități înnăscute *(Stimmung)*, clasifică și Hölderlin, teoreticianul celor trei „tonuri fundamentale" *(Grundton)* : naiv (liric), eroic (epic) și idealist — dramatic *(Über den Unterschied des Dichtarten)*.[32] Dar aceeași teorie a modurilor esențiale de a concepe lumea și viața reapare și în epoca modernă, reformulată în sensul unei tipologii abisale, întemeiată pe „forme de viață" și atitudini existențialiste (Ernest Bovet). În felul acesta, L. Rusu (dintre esteticienii români) descoperă trei norme fundamentale ale spiritului, concretizate în trei tipuri latente : *simpatetic, demoniac-echilibrat, demoniac-anarhic*, respectiv liric, epic și dramatic.[33] Se mai vorbește, tot în spiritul esteticii germane, de „fundamen-

tale atitudini creatoare", de „trei dimensiuni ale sufletului omenesc", exprimate în „trei familii de forme literare", bineînțeles aceleași : contemplativitate și înțelegere — epicul ; simțire și participare — liricul ; simțire, înțelegere și acțiune — dramaticul. [34]

Defectul capital al acestui criteriu este introducerea confuziei dintre *tipul de creator* și *tipul de creație*, singurul adecvat clasificării literare specifice. În plus, ambele tipuri pot interfera în interiorul aceluiași gen literar, pentru a nu mai vorbi de aceeași operă. În sensul că același tip de creator poate fi depistat în opere aparținînd unor genuri diferite, după cum o singură operă poate trăda colaborarea mai multor tipuri de creatori, întruniți în proporții variabile în unul și același scriitor, greu de redus la o unitate tipologică exclusivă. În genere, clasificările de tip genetic ignoră realitatea genurilor literare ca modalități de expresie, ca structuri literare concrete, substituind cauza produsului.

4. Din același motiv, nici clasificarea la fel de psihologistă, întemeiată pe *tipurile de contemplatori* sau de *efecte estetice*, nu este mai satisfăcătoare. Reacțiunile sau efectele lirice, epice, comice, dramatice etc. nu spun mare lucru, cît timp genurile literare sînt asimilate unor emoții psihologice sau „plăceri intelectuale", cu cît mai „pure", „neamestecate", cu atît mai definitorii. Valéry a susținut o astfel de teorie [35], contrazisă de inexistența emoțiilor sau „plăcerilor" literare pure, radical disociate și impermeabilizate de toate celelalte, adevărată utopie psihologică. Și apoi, a așeza existența genurilor pe nisipul mișcător al reacțiunilor psihologice ale cititorilor sau spectatorilor, totdeauna inconsecvente, reprezintă o aventură estetică. Înseamnă a miza pe hazard și efemer, ceea ce duce la anularea oricărei clasificări. Constituirea sa devine imposibilă fără acceptarea unor criterii stabile.

5. Clasificarea genurilor în funcție de *conținutul social* sau al *psihologiei de clasă* îndeamnă la aceeași prudență, chiar dacă acest criteriu este anticipat de unele observații destul de vechi : genul „simplu" *(humilis)* evocă păstorii, cel „mediu" *(mediocris)* agricultorii, cel „sublim" *(gravis)* eroii epopeii („Roata vergiliană" medievală) ; lumea de la curte cultivă și gustă poezia eroică (epopeea și tragedia), lumea de la oraș, poezia burlescă (satira și comedia), cea de la țară, poezia pastorală

(Hobbes).[36] Expresia moravurilor private aparține genului „domestic" (pastoral, elegiac, erotic etc.) ; a moravurilor publice genului „eroic" (tragic, epic etc.). Dar există și genul mixt al reprezentării „oamenilor publici stăpîniți de sentimente private" (De Bonald).[37] Epopeea și tragedia — conform teoriei clasice a genurilor — se ocupă de regi și nobili ; comedia de clasa de mijloc, burgheză ; satira și farsa de oamenii de rînd, cu stiluri corespunzătoare : nobil, mijlociu, vulgar. În interiorul acestor cadre sociale se produce și un anumit proces de selecție : aristocrația promovează genurile „nobile", clasele de mijloc pe cele „burgheze". Se poate extinde o astfel de ierarhizare și dialecticii claselor sociale ? În acest caz, se afirmă, epopeea ar satisface aspirațiile clasei dominante, războinice, în ascensiune, iar lirismul pe ale clasei în decadență sau care întîmpină obstacole în dezvoltarea sa istorică. Astfel de definiții vulgarizatoare se pot întîlni și printre criticii noștri, mai întîi la H. Sanielevici.

6. Sînt mai adecvate realităților și clasificărilor literare *criteriile riguros etice* ? Finalismul social este înlocuit printr-unul moralizant, la fel de excesiv, oricît de vechi și de iluștri i-ar fi teoreticienii. După Platon, obiectul tragediei sînt „lucrurile serioase", educative, în timp ce al comediei ar fi doar distracția *(Legile*, VII, 810 e). Aristotel repetă același punct de vedere : „Prin aceasta se și desparte de altminteri tragedia de comedie : una năzuind să înfățișeze pe oameni mai răi, cealaltă, mai buni decît sînt în viața de toate zilele" (*Poetica*, II, 1448 a). Tragedia elogiază, comedia dojenește, loc comun de largă răspîndire, originea împărțirii, nu mai puțin tradiționale, în genuri instructive și distractive *(utile-dulci, docere-prodesse* etc.).

Raportul fundamental dintre eu și lume intervine și în această împrejurare, determinînd între cele două planuri reacțiuni de acceptare și respingere, acord și ruptură, afirmare și negare (tragicul și epicul „acceptă", în timp ce elegia, satira, burlescul, grotescul — „resping"), atitudini în corelație dialectică.

7. Nici cea mai înaltă *perspectivă filozofică* nu dă deplină satisfacție. Să admitem că genurile literare ar constitui — cum afirmă Thibaudet — „ideile platonice" ale literaturii, prototipi transcendenți, „universale" etc.[38] Viziunea devine dintr-o dată profundă și totuși profund ineficientă estetic. Deoarece ea nu face decît să deplaseze definițiile și dificultățile de pe un plan pe altul, din empiric în metafizic, fără nici un spor

real de cunoaştere — subliniem cuvîntul — *literară*. Trecem peste implicaţiile, total negative, ale unei astfel de viziuni : fixitate, premise de dogmatism etc. Nu obţinem, cel mult, decît „explicaţia" (de fapt, versiunea metafizică) a unui fapt de experienţă curentă : cîte „idei", atîtea genuri. Deci o justificare transcendentă a varietăţii literare empirice. Tipologia analitică nu progresează.

8. Mai eficiente sub raport categorial, determinînd clasificări de natură a ordona sau măcar a proiecta materia literară în plan morfologic şi fenomenologic, al observaţiei şi descrierii estetice (structurală şi esenţială), rămîn unele distincţii puse în circulaţie în special de estetica romantică germană : infinit / finit, particular / general, real / ideal etc. Armonizarea sau contradicţia acestor *tendinţe şi situaţii spirituale* ar determina esenţa diferitelor genuri. Lirismul ar fi expresia „finitului" (a „subiectului" poetului), în timp ce epicul ar echilibra „finitul" şi „infinitul" (Schelling). Problema-cheie rămîne însă relaţia *obiect / subiect*, întrucît numai ea determină în mod direct prin reflectare conţinutul şi modalitatea reprezentărilor literare. Motiv pentru care cele mai notorii clasificări ale epocii, specifice întregii poetici moderne (îndeosebi marxistului Georg Lukács[39]) speculează, toate, în jurul diferitelor definiţii ale raportului *eu / lume*, diferenţiat tipologic : liricul — subiectiv ; epicul — obiectiv ; dramaticul — obiectiv-subiectiv (Fr. Schlegel, Hegel) ; subiectul—obiect al propriei contemplaţii alimentează lirismul, subiectul disociat de obiectul descris, cu tendinţă de estompare radicală, toate celelalte genuri (Schopenhauer). Criteriul expresiei subiectului se păstrează şi în clasificările ulterioare : nemijlocită—lirică ; transfigurată—simbolică ; formularizată — alegorică (Gundolf) ; *amore di vita* — scriitorii subiectivi, poezia lirică, *amore di oggetti* — scriitorii obiectivi, poezia epică şi dramatică (Adriano Tilgher). E. Lovinescu îmbrăţişează aceeaşi dicotomie a viziunii artistice, întemeiată pe specializarea unghiului de percepţie al realităţii, fapt de experienţă curentă.

Drept urmare, această *Weltanschauung* literară derivă sau participă la o anume concepţie filozofică, tradusă prin soluţii şi explicaţii diferite, contradictorii : liricul — viziune psihologistă; epicul — viziune naturalistă ; dramaticul — viziune idealistă (Max Wundt) ; idealism obiectiv — lirismul, materialism poziti-

vist — epicul, idealismul libertății — dramaticul (Oscar Walzel); idealism — liricul; realism — epicul; voluntarism — dramaticul (L. Rusu). Ceea ce trebuie reținut din toate aceste analize — din care am dat doar cîteva specimene — este încercarea de reducție sistematică a genurilor literare la esențe și la structurile ultime ale spiritului, printr-un efort de fundamentare radicală a clasificării.

În această perspectivă, genurile sînt recunoscute ca date ontologice, esențe (în sensul în care Aristotel spune despre tragedie că are o „fire adevărată"; *Poetica*, IV, 1449 a) și unghiuri de percepție a universului. Dificultatea constă în a recunoaște una sau mai multe „esențe", în a izola de fapt o singură esență (literară) și diferite moduri fenomenale (genurile), cum pare cel mai legitim din acest punct de vedere. Dar atunci, teoria speculativă a genurilor literare se reduce la postulatul genului unic, identificabil cu literatura însăși, care nu poate să-și găsească determinarea esențială în afara specificității sale.

IV. Devine deci tot mai evident că adevărata rezolvare a problemei nu poate fi decît *estetică*, derivată dintr-o teorie generală a artei literare. Dar cum esteticul nu este niciodată autonom în determinările sale heterogene, nici această soluție nu apare *sponte sua*. Ea este rezultatul unei întregi convergențe de factori, care o proiectează pe dublul fundal al istoriei și al tipologiei. Colaborarea lor face posibilă constituirea progresivă a unei teorii valide a conceptului de gen literar:

1. *Originea și cadrul istoric* determină atît evoluția, cît și conștiința definiției în devenire. Selecția și moartea pseudobiologică a genurilor sînt, de fapt, istorice. La fel, caracterul lor instituțional și funcțional. De proveniență elină *(ghenos)*, care se transformă în latinescul *genus*, noțiunea apare bine constituită încă în sfera romană, la Vitruviu *(De architectura*, I, V, 8), autorul unei tricotomii (tragic, comic, satiric-pastoral) reluată și în Renaștere.[40] Quintillian folosește și el conceptul de gen (*De institutione oratoria*, X, 2, 45), de unde retorica clasică îl preia sub forma și în înțelesul de *genera dicendi*, dar și de „stil" *(genus grave, subtile)*[41], accepție transmisă Evului Mediu [Dante, *De vulgari eloquentia*, II, 4,5; „roata vergiliană": *genus humilis, mediocris, gravis* etc.; „alegoria genurilor" la Mathieu de Vendôme *(Ars versificatoria)*]. În Renaștere, noțiunea de gen literar devine o adevărată

„idee-forță", instituind o tradiție a cărei tenacitate apasă și azi. Dovadă, între altele, că nici noi n-o putem evita în acest *Dicționar de idei literare*. Dar numai istorismul secolului al XVIII-lea, care întemeiază conceptul de istorie a poeziei, descoperă în interiorul său, mai întîi prin Herder, posibilitatea și necesitatea unei istorii a genurilor literare : „Dacă dorim să realizăm o poetică filozofică sau istoria poeziei, atunci trebuie să începem cu genurile poetice individuale *(einzelne Gedichtarten)* și să le urmărim pînă la originea lor" [42].

Transformările definițiilor sînt nu mai puțin istorice. Genurile sînt, în esență, eterne, perpetui ; noi, istorice, se dovedesc doar numele lor, argument pe care *Quintil Horatian* îl servește, polemic, tot în Renaștere inițiativelor inovatoare ale Pleiadei. Dar la fel de istorică este și situația inversă, a modificărilor semantice sub etichete verbale neschimbate : „Numele de epopee, tragedie, comedie s-au păstrat, însă ideile care se leagă de ele nu mai sînt absolut aceleași" (Condillac, *Art d'écrire*, 1775). Și ceea ce era evident în secolul al XVIII-lea va fi cu atît mai subliniat de istorismul literar modern, care inițiază, între multe altele, și o istorie a conceptelor și doctrinelor literare. În cadrul lor, genurile devin expresia unor formații estetice, uneori chiar „semnele simbolice" ale unor poetici bine determinate. Integrarea și evoluția definițiilor genurilor, în interiorul diferitelor sisteme de relații, constituie în epoca noastră o achiziție bine consolidată, îndeosebi prin contribuțiile formalismului rus și ale structuralismului. [43]

2. Viziunea tipologică a literaturii, la rîndul său, duce la *dogmatizarea masivă și intransigentă* a întregii teorii a genurilor, asimilate unor prototipuri și norme ideale. Acest accident, eveniment capital al biografiei ideii de gen literar, datorită căruia au putut fi concepute o tragedie și un poem epic „în sine", care ar anticipa realizările istorice, este consecința inevitabilă a oricărei gîndiri categoriale. Imaginea obiectului admirat alunecă în precept și legiferare. Descrierea se preface în indicație riguroasă. A recunoaște un adevăr înseamnă implicit a-l recomanda. Concluziile observației atente, analitice, devin involuntar imperative, sau măcar stimulatoare, prin continuarea și completarea care perfecționează : „Cînd sînt date liniile fundamentale ale unui lucru — observă Aristotel — oricine poate lucra la el mai departe și poate adăuga amănun-

tele... Așa se explică și dezvoltarea artelor, ceea ce lipsește poate adăoga oricine." *(Etica nic.,* I, 7.) Și cînd aceste „linii fundamentale" sînt scoase din contemplarea unor opere de mare prestigiu, asimilarea și transformarea lor în „modele" devin inevitabile. Dogmatizarea este deci urmarea directă a oricărei autorități literare, a clasicizării valorilor exemplare, unanim apreciate. Cazul lui Homer, prezentat drept model inegalabil al epopeii, este tipic pentru această mentalitate tradiționalistă, clasicizantă și conformistă. Capul de serie prescrie norma și succesorii sînt chemați doar s-o respecte și s-o aplice. Controlul imitației obligatorii se exercită prin comparații și raportări stricte și continui la canoane veritabile.

Dogmatizarea esteticii aristotelice, începînd din Renaștere, verifică din plin toate aceste constatări. Nici într-un loc *Poetica* nu prescrie regula celor trei unități ale tragediei. Aristotel se mărginește doar să observe — empiric — existența obiectivă a unității de acțiune (VII, VIII, XXIII). Dar premisele dogmatizării erau implicate în întreaga sa definiție a tragediei, a cărei descoperire întrunea toate condițiile marelui prestigiu : entuziasm umanist, autor celebru, filozofie impunătoare, autoritate indiscutabilă. Nimic deci mai firesc ca traducătorii și comentatorii Stagiritului (Robortello, Giraldi Cintio, Maggi, Castelvetro și mai ales Scaliger) să elaboreze prin deducție, generalizare și specularea unor neclarități și ambiguități ale textului, o teorie sistematică a genurilor literare, acceptată și preluată secole întregi [44], fără control, prin simplă inerție a tradiției, imitației și conformismului intelectual. Devenit loc comun al doctrinei neoclasice, transformat în axiomă, pus în versuri de Boileau, el sfîrșește prin a fi acceptat fără argumentare și umbră de scepticism. Și aceasta cu toate consecințele legislației literare exclusiviste : rigiditate din partea teoreticienilor, docilitate și adeziune deschisă din partea scriitorilor, nu totdeauna minori (Coleridge, Manzoni) [45]. Corectarea acestei dogmatizări încă tenace în multe sfere (didactice, academice, tradiționaliste) constituie o necesitate evidentă.

V. Problema esențială a genurilor literare constă prin urmare în găsirea unei *bune metode de analiză și definire*, care, din motivele subliniate, nu poate fi nici logică, nici istorică, nici categorială. Clasificările abstracte sînt goale, studiul isto-

ric nu descoperă structurile estetice, tipologia actului creator tinde să se sistematizeze după momentele constitutive ale artei în genere.[46] Dovadă că se poate vorbi de „genuri lirice" și „dramatice" nu numai în literatură, de o pictură „epică" etc. În acest caz, noțiunea de gen se confundă cu aceea de categorie estetică. Dar atunci nimeni nu poate să explice de ce *liricul* și *epicul* n-ar intra alături de *comic, tragic, sublim, grațios* etc., lărgind lista restrictivă a tratatelor de estetică. Pe de altă parte, nu toate criteriile estetice sînt la fel de adecvate. Clasificarea după conținut, de pildă, poate fi împinsă la infinit. Cîte conținuturi literare, atîtea genuri ![47] Împărțirea în genuri „poetice" și „nepoetice", „ficționale" și „nonficționale" etc. cade și ea de la sine, întrucît toate genurile dobîndesc existență estetică numai prin caracterul lor „poetic", „ficțional". Inacceptabile sînt și definițiile, recomandate uneori de formaliștii ruși, conform *trăsăturilor secundare* și *dimensiunilor* genurilor, unele neesențiale, altele curat empirice, convenționale. Gen „scurt", gen „lung", ce poate fi mai relativ și mai arbitrar? Cît privește clasificările „finaliste", după destinația practică a genurilor (poetice, științifice, utilitare) ele se exclud prin însuși criteriul lor extraestetic, predominant heteronomic.

1. Oricît de depășită și plină de ambiguități ar fi vechea teorie a *imitației*, ea dădea un început de soluție. După rolul pe care imitația îl joacă în creația literară, Platon distinge între : genuri în care imitația, sub forma ficțiunii, este integrală (tragedia și comedia), genuri în care poetul doar relatează despre el însuși (ditirambul) și genuri care combină ambele procedee (epopeea). S-ar spune, totuși, că deși poezia este prin esență imitație, unele genuri sînt totuși mai „imitație" decît altele. Căci în timp ce într-un caz „poetul" vorbește „în persoană", în celelalte, el „vorbește" în numele eroilor săi pe care doar îi „imită" (*Rep.*, III, 393 a-c, 394, b-c). Prefigurare, în orice caz, a nu mai puțin tradiționalei disociații dintre genurile subiective și obiective : subiect prezent în expunere, subiect absent sau disimulat în ficțiune. Aristotel acceptă și el această disociație, care, cu diferite nuanțe, se transmite celor mai moderne clasificări : „Într-adevăr, cu aceleași mijloace și aceleași modele, tot imitație este și cînd cineva povestește — sub înfățișarea altuia, cum face Homer, ori păstrîndu-și propria individualitate neschimbată — și cînd înfăți-

șează pe cei imitați în plină acțiune și mișcare" *(Poetica*, III, 1448 a).

Întregul studiu „modern" al relației scriitor / personaj, stil direct / indirect, persoana întîi prezent / a treia trecut nu trece — substanțial vorbind — peste aceste distincții simple și esențiale. Continuitatea lor poate fi urmărită fără întrerupere începînd din perioada alexandrină (Diomede, *Ars grammatica : Genus activum vel imitativum, ennarativum, commune)* și Renaștere[48], prin diviziuni în funcție de gradul și modalitatea imitației : poezie „narativă", simplă imitație a „istoriei" (de fapt a reprezentărilor memoriei), „reprezentativă" — imaginea acțiunilor prezente, „aluzivă" — parabolică, simbolică, precum la Bacon *(Of the Advancement of Learning*, II, IV, 3, 1605) ; reprezentare directă, vizuală (drama), indirectă, narată (epica), în sensul distincțiilor lui Batteux *(Principes de la littérature*, Sect. I, Ch. II, 1746), pînă la modernul Northrop Frye: drama constituie o imitație „externă" de sunete și imagini, lirica — una „internă". Distincție, în orice caz, mai puțin arbitrară decît aceea dintre genurile *tematice* (lirice) și *ficționale* (comice și epice), aparținînd aceluiași autor *(Anathomy of Criticism*, 1957). Marea și eterna dificultate constă în înțelegerea exactă a „imitației" însăși : reflectare, reprezentare, creație, ficțiune? Interpretările rămîn mereu deschise (v. *Imitația*, vol. II).

2. *Categoriile formal-expresive*, stilistice, lingvistice speculează în jurul unor relații identice transpuse în tipul de limbaj al comunicării : „narativ", în ipostaza intervenției directe a poetului, „reprezentativ", cînd nu „vorbește", ci doar evocă, distincție de proveniență nu mai puțin aristotelică, reluată și de Guarini în Renaștere. Deci genul liric, întrucît „narează" persoana poetului, ar fi „narativ". Formula este părăsită în Clasicism, care delimitează altfel cele două genuri : epicul constă dintr-o narațiune pe care o spune poetul, în timp ce dramaticul transpune discursul în „gura" personajelor (Rollin, *Traité des études*, l. II, Ch. III, Art. III, 1726). Ar exista deci două feluri de discursuri (expozitiv și dialogat), la care vine să se adaoge un al treilea : cel descriptiv. Toate puse în cele din urmă în legătură cu destinația comunicării : particulară sau publică ; lectură — într-un caz, declamație — în altul. Deci totul s-ar reduce la condiția comunicării dintre poet și publicul său ideal : jucată, vorbită, scrisă. Respectiv : drama-

tică, lirică, epică ; literatură pentru spectator, ascultător, cititor ; în variantă modernă : reprezentată, rostită, scrisă.[49] Dar atunci, dacă teatrul, vorbirea și tiparul sînt singurele mijloace de expresie, nu vedem lămurit unde s-ar putea cataloga, de pildă, genul liric, care poate fi la fel de bine „oral" sau „scris". Dacă prin genuri înțelegem, într-adevăr, atitudini existențiale, acestea se pot exprima în egală măsură în toate cele trei forme. Planurile nici nu se conciliază, nici nu se suprapun ; criteriile substanțial-tipologice nu coincid cu cele formale. „Fondul" nu corespunde „formei", și invers, obstacol fundamental al oricărei clasificări dualiste a genurilor literare. Ea devine propriu-zis imposibilă, artificială, deci arbitrară, ori de cîte ori unitatea organică a operei literare este ruptă într-un sens sau altul : formalist (v. *Formalismul*, V, VI), sau conținutist.

Soluțiile pur lingvistice, chiar dacă mai consecvente, rămîn nu mai puțin formale. Există fără îndoială, la nivelul limbajului, un număr de „situații" și „forme originare ale vorbirii", alături de o serie întreagă de „forme simple", care cuprind totalitatea producțiilor literare populare tipizate, întemeiate pe scheme și situații stereotipe (mituri, legende, enigme, proverbe, Witzuri etc.)[50]. Dar este de ajuns să surprindem în interiorul acestor forme verbale expresia unei trăiri distincte, ca pistele să înceapă să se încurce, genurile să se interfereze și, în cele din urmă, să se reducă fie la cîntece, povestiri și reprezentări, fie la vechea tricotomie : liric (melic), epic, dramatic, fără nici un progres real al clasificării. O altă încercare, întemeiată pe noțiunea de timp și spațiu a operei (*Zeit-im-Werk* și *Raum-im-Werk*), recunoaște existența unui timp al lecturii, recitării și reprezentării. O acțiune, care durează în „timpul operei" două ore, cere un „timp de lectură" doar de zece minute.[51] Dimensiunile reprezentărilor spațiale diferă și ele. Nimic mai adevărat. Însă nici de data aceasta cunoașterea reală nu progresează. Criteriul rămîne abstract, neliterar și ne întoarce, în fond, la constatări tradiționale.

Întrucîtva formalizate rămîn numai genurile expozitive și interlocutive, produsele vorbirii indirecte la persoana a treia (epic) și ale vorbirii directe la persoana întîi și a doua (liric, dramatic, oratoric), conform clasificării lui Roman Jakobson (dar și a altora)[52], nuanțată prin sublinierea participării diferitelor funcții verbale alături de funcția poetică, dominantă.

Poezia epică, „centrată" asupra persoanei a treia, folosește pe scară largă funcția referențială a limbajului, în timp ce lirica, orientată spre persoana întîi, este intim legată de funcția emoțională.[53] Nu aflăm însă, în mod lămurit, cărui gen îi corespunde poezia la persoana a doua, „impregnată" de funcția conotativă, de orientare spre destinatar (apelativă, suplicativă sau exhortativă). Probabil, celui dramatic.[54]

Integrarea într-o anume „durată" a enunțului literar face posibilă clasificarea genurilor în funcție și de dimensiunea lor gramatical-temporală. Autorii și eroii iau poziții diferențiate față de timp, prin evocări la prezent (liricul), trecut (epicul) sau viitor (dramaticul). Jean-Paul Richter adoptă, se pare întîiul, o astfel de tricotomie, a cărei versiune modernă modificată (Emil Steiger) descoperă în „amintire" *(Erinnerung)*, „reprezentare" *(Vorstellung)* și „tensiune" *(Spannung)* formele corespunzătoare pentru trecut (liric), prezent (epic) și viitor (dramatic).[55] Numai că, la nivelul expresiei lingvistice, timpurile diferă, căci pare mai legitim ca poezia lirică să cultive persoana întîi prezent, iar cea epică, persoana a treia trecut, cum susțin, de altfel, și formaliștii ruși.

De fapt, orice operă de orice gen are *două* timpuri : prezent (al expresiei lirice imediate, a narațiunii, reprezentării dramatice, actualizate, făcută „prezentă" pe durata recitării, lecturii, spectacolului) și timpul propriu al fiecărei opere în parte (ce poate fi prezent, trecut sau viitor). De unde rezultă lipsa de rigoare și a acestui tip de clasificare, în contradicție cu caracterul poetic al limbii, care solidarizează situații lirice, epice, dramatice, prin totalitatea latențelor sale expresive, imagistice, ritmice etc.[56] Limba este în același timp metonimică (epică), metaforică (lirică), entimemică (intelectuală), conform clasificării structuraliste actuale, inițiată de Roman Jakobson.

3. Asimilarea conceptului de *formă* este mai fericită ? În multe privințe, fără îndoială, însă prin îndepărtarea oricărui dualism artificial. Dacă forma conține și exprimă propriul său fond[57], rezultă limpede că există atîtea genuri cîte forme pot fi identificate, întrebarea-cheie rămînînd una singură : ce înțeles poate avea ideea de „formă" în sfera genurilor literare ? Într-o primă accepție, forma constituie o modalitate esențială, tipologică, de creație, independentă de spiritul și fenomenologia genului care poartă numele său. Categoria

supraistorică de „formă lirică" depășește istoria literară a genului liric. Existența sa supratemporală o proiectează în timp și spațiu universal. Dar, în măsură egală, genul poate fi gîndit și ca „formă internă", ca principiu activ care organizează din interior, în mod unitar, un grup de opere literare. Ceea ce legitimează în egală măsură existența „formei externe" a componenților stilistici, tehnici, formali, la fel de eterni și supraistorici, cît timp, de pildă, același ritm poetic poate fi regăsit în diverse epoci, folosit de *diferite* și chiar de *toate* genurile.

Clasificarea formală clasică (genuri în versuri, genuri în proză, genuri dramatice) se dovedește din această cauză exterioară[58], respinsă încă din Renaștere (Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie,* 1595). Versul poate să exprime, numai prin el însuși, orice „conținut". Lirismul circulă peste tot, în versuri, în pagini de proză (neversificate), în dialoguri dramatice. Un conflict dramatic poate să aibă desfășurări epice și momente lirice. Nici introducerea noțiunii de „stil", „curent" (v. *Curentul literar)* sau „școală" nu este mai satisfăcătoare. Nu orice gen are un stil propriu, în timp ce orice gen poate să participe la mai multe stiluri, curente, școli. Cît privește adoptarea criteriilor strict formale (strofe, metri, „forme fixe" etc.), ea ignoră întreaga problematică existențială și substanțial-tipologică a genurilor. Se crede adesea, din această cauză, că notele formale ar corespunde mai bine „speciilor" și „subgenurilor" decît genurilor tutelare. Cum însă există opere încadrabile în genuri care să nu prezinte și caractere formale, această disociație cade și ea. O definiție prea largă a formei genului nu spune nimic. Una prea strîmtă tinde să recunoască atîtea genuri cîte forme distincte, individualizate, pot fi observate. De fapt, accepția strict formală a genurilor nu convine decît „formelor fixe". Dar atunci, genurile bine identificate ar fi doar... sonetul, rondelul etc. Convenționalismul unei astfel de concluzii este evident.

4. În măsura (relativă) în care recunoaștem genurilor literare anume tipuri specifice de organizare literară, mult mai acceptabilă rămîne definiția de *structură.* Genurile sînt structuri în sensul unor moduri unitare de construcție literară (v. *Structura,* vol. III), principiu în baza căruia și Aristotel observă că poetului „nu-i e îngăduit să dea tragediei o structură de epopee" (*Poetica,* XVIII, 1456 a). Între cele două genuri

sau specii există o incompatibilitate internă, radicală, greu însă de studiat din cauza unei erori fundamentale, foarte răspîndite.

Procedeul curent este următorul : ne fixăm asupra unui grup de opere definite în prealabil drept lirice, epice, dramatice, și apoi încercăm să le identificăm structura corespunzătoare, recunoscută *ipso facto* lirică, epică, dramatică. Dar acest apriorism (chiar dacă inevitabil) viciază întreaga operație. Căci în loc să procedăm obiectiv, inductiv, prin identificarea prealabilă a structurilor, de definit ulterior, *a posteriori*, drept lirice, epice, dramatice, operăm doar cu preconcepte, pe care le atribuim *a priori* structurilor studiate, necesar a fi recunoscute și denumite cu precizie tocmai în baza acestui examen. Căci nu există nici o justificare teoretică pentru identificarea unui tip de structură cu genul liric sau epic, simple „semne" lingvistice „convenționale" sau „arbitrare". Singura concluzie îndreptățită este reperarea și descrierea obiectivă, prealabilă, a structurilor, pe care le vom boteza „lirice", „epice" sau „dramatice", în baza unui act nu deductiv, ci de atribuție, de definire categorială convențională. În această perspectivă (deși studiul structurii genurilor se află încă într-o fază inițială), genurile reprezintă „unități de compoziție" supraistorice, întrucîtva „naturale" (în sensul lui Goethe), sugerînd o coeziune interioară, o interdependență funcțională, un caracter „sistematic" specific. Genurile ar constitui deci „sisteme" de proprietăți și procedee comune, a căror *dominantă* autorizează formarea, delimitarea și definirea fiecărui gen. Între procedee există afinități latente, imanente, care le grupează în constelații interioare (arhitecturi, construcții etc.), specializate, diferențiate.[59] Această dependență mutuală face ca unele teme să convină mai bine unor situații (eroice, tragice) și altele mai puțin, să existe incompatibilități profunde (încă nu bine lămurite) între lirism și grotesc, de pildă. Epicul cere raporturi de succesiune, dramaticul doar de contiguitate. De fapt, aceste proprietăți se constată, se descriu, dar nu se explică. Ele sînt intrinsec-structurale. Însă o descriere sistematică de acest tip a genurilor, completată printr-un studiu semantic, după natura semnificațiilor, lipsește încă. Chiar și definițiile tradiționale, cvasi-didactice, recunosc existența unui „grup de opere" care „prezintă caractere comune", un „ansamblu de trăsături

caracteristice", *Ordnungsprinzipien* etc. Numai că, în aceste definiții, criteriile — mai toate de conținut — rămîn foarte amestecate.

VI. Singura soluție pe deplin întemeiată a genurilor literare ar fi definirea lor în sensul unor *tipuri de creație*, surprinse în mecanismul creației însăși, în atitudinea cea mai specifică a eului creator, care este *autoreflectarea* și *distanțarea* (v. *Creația*, VI, 2—3).

De unde o primă concluzie : deoarece eul creator adoptă o atitudine literară unică, singura de altfel posibilă, rezultă că literatura nu are, în esență, decît un *singur* gen : *mono-* sau *autolog*, corespunzător categoriei „lirice" unice de emoție și percepție. În acest sens, al autoreflectării fundamentale necesare, teoria „liricității" literaturii este fără îndoială întemeiată, cu excluderea oricărei interpretări practic-sentimentale, a simplei autoexprimări, a „sincerității" și celorlalte determinări psihologice. Adoptarea consecventă a acestui punct de vedere dezleagă multe neclarități ale definiției genurilor literare.

1. Mult controversata problemă a *tipologiei* se clarifică în același mod, prin identificarea tipurilor existente de distanțare și autoreflectare : eul care se contemplă în actul autoexprimării definește *genul liric ;* eul care se autoreflectă pe durata narațiunii subiective sau obiective — *genul epic ;* eul care se autoreflectă în tensiunile sale interioare sau în conflictele exterioare — *genul dramatic-tragic ;* eul care se autoreflectă în atitudinile critice, ironice, ridicole etc. — *genul comic*. Peste tot, una și aceeași situație existențială, în prezentări tehnice diferențiate : lirism substanțial, lirism declarat, lirism narat, lirism în conflict cu alte lirisme, lirism ridiculizat. Spiritul care se exprimă, care se exprimă succesiv, care se exprimă contradictoriu, care se exprimă caricatural.

Unitatea acestor situații este asigurată de una și aceeași participare lirică ; specializarea decurge din direcțiile posibile ale acestei participări, ceea ce lasă întrucîtva deschisă „lista" genurilor literare. Dacă inventarul stabilit este corect, numărul lor s-ar reduce la patru. Cu observația că accentul cade, în interpretarea noastră, pe identificarea formelor naturale ale exprimării lucide de sine, ale căror manifestări literare, mai mult sau mai puțin corespunzătoare, primesc denumirea tradițională și convențională de : *liric, epic, dramatic, tragic, comic*. În rest,

trecerea de la gen la specie ține de spiritul clasificărilor naturaliste, nesemnificative din punctul nostru de vedere. De altfel, catalogul „speciilor" literare nu este nici azi pus în ordine : ceea ce la unii apare încadrat la „gen", la alții trece drept „specie". Ce este „romanul" : gen sau specie ? După unii ar fi un „gen", precum toate „subdiviziunile" categoriilor sau genurilor „fundamentale", liric, epic sau dramatic, definiție neacceptată de alții.

2. Dacă eul autoscopic constituie condiția „lirică" a literaturii, esențial „lirice", „poetice", devin toate modalitățile și ipostazele acestei „autoscopii". Deci totalitatea virtuală a genurilor literare : o singură substanță, un singur impuls creator, cu diferite manifestări fenomenale. Originea intrinsecă (nu istorică !) a genurilor se explică în același mod : toate genurile nu pot fi decît originare, „primitive". Ele apar, de altfel, destul de bine delimitate, încă în literatura popoarelor folclorice, prealfabetice. În sfîrșit, consecință foarte importantă — literatura fiind produsul unui singur eu creator, „autor" al unei literaturi substanțial unitare — ea este în același timp lirică, epică, dramatică etc., în mișcare circulară. Orice enunț literar cuprinde virtual orice gen, deci *toate* genurile posibile.

Solidaritatea fundamentală a situațiilor, implicit a *genurilor literare*, primește în felul acesta, cea mai deplină confirmare. Eul creator trece succesiv sau alternativ prin *toate* momentele literare : lirice, epice, dramatice, situație demonstrată prin evidenta continuitate și disponibilitate genologică a literaturii. Același eveniment poate fi cîntat, narat, prezentat ca temă de tensiuni și conflicte etc. Aceeași emoție poate fi transpusă și transferată în orice tip de situație sau relație umană. Fiind integrați în devenirea istoriei, sîntem implicit „epici". Istoria fiind dialectică, devenim nu mai puțin „dramatici". Cînd aceeași istorie ne exaltă, nu putem fi decît „lirici". Epicul trece în dramatic, dramaticul în liric, liricul în epic, fiecare gen fiind anticiparea sau condiția celorlalte, rotație care se reflectă și în ambiguitatea ori alternanța definițiilor. Orice se poate liriciza, povesti, dramatiza, caricaturiza și defini ca atare. De aici și oscilările, nuanțele și paradoxurile infinite ale literaturii, cu neputință de redus la formule stabile ori univoce. Genul predilect, esențial al eului creator este deci prin definiție *poligenul*. Concluzia neagă întreaga teorie tradițională a genurilor literare.

Numai că unitatea și solidaritatea categorială a literaturii nu exclude, în desfășurarea sa interioară sau istorică, momente de instabilitate și predominanță, traduse prin accente apăsate într-un sens sau altul. De unde rezultă că genurile literare n-au decît o existență tranzitorie, fragmentară și ierarhizată. Apariția unor opere în care momentul liric este predominant îndreptățește recunoașterea, definirea și încadrarea lor în „genul liric". Dar această împrejurare nu exclude coexistența cu celelalte genuri, în cadrul aceloraşi opere, trecute în umbră, pe poziții și dimensiuni secundare. Genurile literare au deci o realitate prioritară, nu exclusivă.

3. În ce măsură se poate vorbi, în această situație, de *„legile" genurilor literare* ? Mai întîi în sensul dezvoltării interioare, conform tendinței de reintegrare în unitatea originară a literaturii. Mișcarea latentă a genurilor fiind refacerea solidarității primordiale, logica lor intrinsecă refuză compartimentarea strictă, stagnarea într-o specializare excesivă. Ceea ce explică permanenta aspirație spre regrupare, tendința suprimării barierelor dintre genuri, prin cultivarea tonurilor și nuanțelor intermediare, gradate. Asemenea analogii „picturale" apar încă în secolul al XVIII-lea, cînd Home observă că „niciodată nu se poate spune unde o specie se sfîrșește și unde începe alta" [60]. Ceva mai mult, aceeași tendință începe a fi surprinsă și între arte, prin metaforizări semnificative : narație picturală, dramatism muzical, precursoare a „corespondențelor" moderne : cînd se apropie de muzică, genurile devin „calde", „pasionate" ; cînd se apropie de geometrie, ele devin „limpezi", „goale" și „reci" [61].

O mișcare asemănătoare, în doi timpi, de contracție și lărgire, se verifică și în plan istoric, unde se constată o continuă evoluție de la *dogmatizare* la *liberalizare*, de la legiferare la contestare și individualizare. Genurile încep prin a fi recunoscute, definite și instituite teoretic de diferiți legislatori dogmatici și sfîrșesc prin a fi combinate sau pur și simplu negate de scriitori. Maiorescu simbolizează la noi „prima necesitate : a marca în mod demonstrativ linia de separare dintre poezie și celelalte genuri literare" [62]. Macedonski, pe cea de a doua : „O poemă... trebuie să conție tot : supărare, suferință, lăcrămi, disperări, dezgustări, scepticism, filozofie, credință, ironie, amor, înțelepciune, nebunie" [63]. Pe scurt, toate genurile, *Toute la lyre!*

VII. *Inconsistența dogmatismului* și, în genere, a concepției tradiționale a genurilor literare devine, deci, evidentă. Ea se reduce la cîteva principii și codificări riguroase, prefigurate încă de retorii și gramaticii epocii alexandrine [64], cristalizate pe deplin în Renaștere, riguros legiferate de întreg neoclasicismul european. Marea admirație pentru principiile și operele clasice se transformă în normativ și constrîngere. De unde concepția că poeții „trebuie" să respecte și să cultive următoarele precepte, derivate logic unele din altele :

a) Fiecare gen avînd legea, idealul, „frumusețea proprie" (Boileau, *Art poétique*, II, v. 139), amestecul nu poate fi decît proscris. Promiscuitatea comicului și tragicului este exclusă (Horațiu, *Ars poetica*, v. 89—92) ;

b) Separația riguroasă a genurilor impune fiecărui poet obligația de a se menține în limitele stricte ale genului adoptat ;

c) În felul acesta, fiecare gen își menține „puritatea" nealterată, „unitatea" de ton. Genurile sînt „bien tranchés" sau nu există ;

d) Conformarea la norma internă și formală a fiecărui gen echivalează cu realizarea operei. Ea nu este posibilă fără supunerea la preceptele criticei :

e) Există o ierarhizare a genurilor, superioare și inferioare, „mari" și „mici", esențială pentru întreaga scară de valori a literaturii.

Toate aceste teze sînt, fără excepție, sau false, sau mult exagerate :

1. *Unitară* în esența sa estetică, arta literară dezvăluie, în orice operă, aceleași note fundamentale, aceleași mijloace tehnice specifice. Una și indivizibilă, literatura este expresia unui principiu unic, identificat după împrejurări în „sublim" (concept tradițional, reluat și extins în secolul al XVIII-lea, prin subsumare, tuturor genurilor) [65], „poezie" sau „lirism", în sensul concepției romantice germane (Fr. Schlegel, *Gespräche über die Poesie*, 1800), a lui Croce, a distincției radicale dintre „poezie" și „literatură" (v. *Literatura*, vol. II). „Genurile poetice fiind poezia însăși", „genul" literar tipic devine poezia, iar lirismul, germenul și impulsul oricărui gen. Cînd identifică trei genuri literare : ideologia, poezia și literatura, M. Dragomi-

rescu, dintre esteticienii români, stă — cel dintîi — pe aceeași poziție [66]. Adept al „lirismului" fundamental, originar, se întrevede — fugitiv — a fi și L. Rusu [67].

2. Operele literare, prin esență și definiție unice, irepetabile, „originale", se sustrag oricăror compartimentări riguroase și subsumări nivelatoare. Ele formează *structuri distincte*, ireductibile categoriei de gen, depășită prin coeficientul particular de invenție specific oricărei adevărate creații. În fond, avem de a face doar cu tragedii, nu cu „tragedia"; cu romane, nu cu „romanul", abstracțiuni teoretice și una și alta, fiecare operă constituind un absolut incomparabil. Romanticii (A. W. Schlegel, Schleiermacher, Wackenroder, Ugo Foscolo, Fauriel) resping și din acest unghi teoria și clasificarea genurilor [68], refuzată azi și de mulți adepți ai „criticii noi", Maurice Blanchot, de pildă *(Le Livre à venir*, 1957).

3. În felul acesta, orice operă literară nu poate fi scrisă decît „în genul său", aparține propriului său gen, inițiază un *gen nou*. A admite că fiecare gen se realizează, în bloc, prin adaptarea la norma sa internă, înseamnă a îmbrățișa un finalism estetic inacceptabil. Întîi apare o operă inedită, insolită, și apoi se constituie conceptul genului corespunzător, în sensul unei justificări posterioare. Cazul lui *Orlando furioso* în Renaștere, pentru apărarea căruia Giraldi Cintio teoretizează genul „romanzo", ilustrează tocmai o astfel de situație, reeditată periodic. Cîți poeți adevărați, atîtea genuri și specii adevărate, cum spune tot în Renaștere Giordano Bruno *(Degl' Eroici furori*, 1585). Între un singur gen și o infinitate de genuri se desfășoară întreaga istorie a literaturii, fiecare roman, fiecare poemă, constituind după formula lui Fr. Schlegel, „un gen în sine" *(eine Gattung für sich)*. Cîte „naturi" literare atîtea genuri (Condillac). Întreaga estetică tradițională a inspirației, geniului și fanteziei creatoare, este funciar ostilă teoriei genurilor.

4. Toate aceste realități latente și adevăruri istorice fiind intuite mai mult sau mai puțin limpede încă din Antichitate, dogmatismul regulilor trebuia să întîmpine opoziție în toate epocile, printr-o reacțiune dialectică neîntreruptă. Reversul inevitabil al oricărei clasicizări și dogmatizări este opoziția spiritului critic, *polemica împotriva preceptelor* (con-

testate încă de Quintilian), reacțiunea instinctivă a adevăratului creator care știe, cum spune tot Giordano Bruno, că „poezia nu se naște din reguli decît printr-un accident foarte întîmplător". El nu vrea să fie „maimuța muzei altuia", opunînd o rezistență categorică ideii de imitație, gen, producție în serie. Contestarea cunoaște formulări și nuanțe diferite : pamfletare (la V. Gravina, plin de dispreț pentru preceptele „ambițioase și avare"), ironice (în stilul lui Corneille : „este ușor să ne înțelegem cu Aristotel"), parodistice (gen Pope, *A Receit to make an Epick Poem*, 1713, un fel de *Pomada fermecată* de I. L. Caragiale). Și aceste proteste, tot mai frecvente în secolul al XVIII-lea (Du Bos, La Motte Houdard, Voltaire), în mișcarea *Sturm und Drang*, în romantismul francez, se revendică de la aceleași principii ale libertății creației și nesiluirii personalității literare, cu drepturi imprescriptibile de inițiativă, invenție și deci de neconformare la dogmele estetice. Bolliac respinge la noi „regulile silnice", „regulile d-lui Boileau", încă din 1845—1846.[69]

5. Întrucît orice operă violează, într-o oarecare măsură, normele convenționale ale unui gen sau altul, *limitele dintre genuri* devin tot mai nefirești, mai *artificiale*. „A crea într-un gen — observă Thibaudet — înseamnă a adăoga acestui gen." Soarta lor este să fie dilatate, siluite, chiar sfărîmate, pînă la dezagregare totală, proclamată adesea prin declarații pline de emfază : „Prăbușiți-vă, prăbușiți-vă ziduri care separați genurile !" (Sébastien Mercier, *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773.) Din perspectiva romantică a abolirii distincțiilor, „toate genurile literare clasice în puritatea lor riguroasă sînt ridicole" (Fr. Schlegel, *Lyceum Fr.*, 60). Prefața la *Cromwell* a lui V. Hugo dezvoltă aceeași idee, adevărat loc comun al romantismului complicat în literatura modernă prin tendința „barocă" a colaborării sau fuzionării poeziei cu celelalte arte.

6. Suprimarea teoretică a „cercurilor magice impenetrabile" trasate de dogmatici în jurul genurilor[70] este anticipată din plin și în orice epocă de existența practică a operelor și *genurilor „mixte"*, „bastarde", „hibride", de „frontieră", fenomen de interferență curentă, pus neîntrerupt în lumină din Renaștere și pînă azi. Sînt „piesele otova sau poemele fără ca-

noane" de care vorbea ironic, în *Hamlet* (II, 2), Polonius, comedia-balet a barocului, comedia „lacrimogenă" și drama „burgheză" a secolului al XVIII-lea, teatrul poetic și melodrama romantică etc. Barocul și mai ales romantismul cultivă și teoretizează tocmai aceste interferențe, surprinse și elogiate atît retrospectiv (Homer, Biblie, Dante), cît și în perspectiva vizionară a artei totale, sinteză a vieții. Esteticienii romantici (frații Schlegel, Schelling, Hölderlin, Schleiermacher etc.) subliniază mereu această transformare care nu reprezintă o simplă evoluție, ci o metamorfoză.

Nu există genuri pure, ci numai forme intermediare, ambigui. Unde începe un gen și se termină altul ? Geniul combină genurile. Orice gen poate cuprinde în proporții variabile toate formele posibile de autoreflexie, inspirate de toate situațiile și „trăirile" vieții. De unde concluzia, destul de veche, a imposibilității clasificării precise, „absurdă" (H. Home [71]). Dar și mai înainte, cu două secole în urmă, poetul protestant francez Du Bartas afirmă despre sine că este „în parte panegiric, în parte profetic, în parte didactic". A nega amestecul tragicului și al comicului, „înseamnă — după Ogier, un critic al secolului clasic — a ignora condiția vieții oamenilor", argument „modern", romantic. Pentru Cervantes, romanul cavaleresc „îngăduie ca autorul să se poată arăta și epic și liric și tragic și comic" (*Don Quijote*, I, cap. XLVII), atribut pe care Fr. Schlegel îl recunoaște, cu mari elogii, romanului în totalitate. În literatura modernă, toate genurile literare par să coincidă cu conceptul acestui gen care le-ar reuni pe toate. Dar și *Faust* poate să revendice aceleași merite. Wagneriana *Gesamt Kunstwerk*, la fel. Fenomenul se verifică pe toată întinderea operei unui autor, greu de încadrat într-un singur gen. A-l studia fracționat, tăiat în felii, pe compartimente (roman, teatru, poezie etc.), înseamnă a-i rupe unitatea, a-i nesocoti coerența interioară, spectacol frecvent în istoriile literare curente pline de „monștri cu multe capete" (G. Călinescu).

7. Greșit se dovedește și principiul *ierarhizării genurilor* în *majore* și *minore*, scară de valori relativă, tranzitorie, extraestetică, de semnificație pur istorică. Tragedia și epopeea își dispută în Antichitate superioritatea în bună parte cu aceleași argumente (Aristotel, *Poetica*, XXVI ; Horațiu, *Sat.*, I, 4,

v. 39—62). În Renaștere, „marile genuri" sînt : epopeea, oda, epistola, satira, sonetul ; cele minore : lirica, epigrama, pastorala. Clasicismul, prin Boileau, consacră aceeași ierarhie tradițională : genurile majore devin : tragedia, epopeea, comedia ; cele minore : idila, elegia, cîntecul, satira, sonetul, epigrama, rondelul, vodevilul. Repartiția, în linii mari, se păstrează și în secolul al XVIII-lea : epica, oda, tragedia, de o parte, epistola, satira, eseul, de cealaltă [72]. Ordinea nu este perturbată decît de ascensiunea romanului, gen „minor" în epoca luminilor, reabilitat și „lansat" cu putere în romantism (Fr. Schlegel), predominant în literatura ultimelor două secole. Fenomenul confirmă teoria formaliștilor ruși cu privire la „canonizarea genurilor inferioare", vulgare. Exemple clasice apar și în secolul al XIX-lea : Pușkin înnobilează poezia galantă, fugitivă, Cehov — mica schiță, farsa de foileton, Dostoievski — romanul polițist etc. [73]

Dar chiar acest argument se întoarce împotriva ierarhiei, căci este de ajuns să apară un mare creator ca întreaga ordine anterioară să fie răsturnată. Și apoi „canonizarea" nu aparține scriitorilor, ci criticii, care doar vine să consacre noile creații, substanțial egale celor anterioare, creația fiind oricînd și oriunde numai de un singur grad. Voltaire are dreptate : „Toate genurile sînt bune afară de cel plictisitor". Frecvența și reputația unui gen nu se confundă cu valoarea realizărilor individuale, căci în acest caz criteriul statistic ar fi superior celui estetic. Dacă „lirismul" este esența artei literare, epicul nu devine necesar inferior, nici genul mixt neapărat superior, sub motiv că primul ar fi lipsit de substanța genului fundamental, iar al doilea, dimpotrivă, le-ar conține pe toate. În măsura în care întrunesc condiția artei, toate genurile sînt sau devin „lirice" într-o proporție variabilă. Asemenea clasificării, ierarhizarea genurilor pleacă și ea de la generalizarea unei note subalterne, fragmentare, neesențiale.

8. În sfîrșit, să ne reamintim mereu că definițiile genurilor literare, precum ale tuturor conceptelor literare, sînt produse istorice, deci mobile, tranzitorii, *convenționale*, deci aproximative, *nomina* ; relative, deci neadecvate integral, între eticheta conceptuală și realitatea literară constatîndu-se decalaje și contradicții adesea însemnate. Între esența genurilor (definită prin *noțiuni* și *idei* literare) și fenomenul genurilor (ex-

primat prin *forme* literare) experiența descoperă, nu o dată, incompatibilități flagrante. A dogmatiza, în aceste condiții, o accepție sau alta, reprezintă o imprudență, un act lipsit de înțelepciune. Dacă literatura vie o ia cînd înaintea definițiilor, cînd rămîne în urma lor, imobilizarea într-o formulă *ne varietur* devine de-a dreptul absurdă. Cît timp conștiința genului literar nu se suprapune integral peste existența sa, nu este îngăduită nici o fixitate.

VIII. Rezultă din întreaga analiză că teoria și practica genurilor literare ar fi total negativă? O astfel de concluzie n-ar corespunde pe deplin adevărului. Genurile, forme consolidate ale tradiției literare, oferă o serie de *cadre și tipare*, care — în anumite condiții și limite bine determinate — se dovedesc *parțial utile*, chiar necesare. Ele impun creației o libertate disciplinată, forme de constrîngere care stimulează și precizează inspirația, organizarea și economia efortului creator, conștiința sporită a condițiilor succesului și adaptării la gustul epocii. Din toate aceste motive, nu puțini creatori acceptă în mod liber exigențele unor genuri. Racine se identifică total cu formula clasică a tragediei. Rigoarea constrîngerii — departe de a fi oricînd și oriunde nocivă — concentrează, adîncește și subtilizează, în anumite cazuri, proiectul artistic. [74] În acest sens, pînă și romanticul Hugo admite necesitatea unor „limite". [75] Cultivate și elogiate de modernul Paul Valéry, ele sînt primite sub forma unei „perceptistici discrete", aproape inefabile, de uz strict personal, chiar și de Croce, marele adversar al teoriei genurilor. În orice caz, nu se poate ignora fenomenul pendulării între supunerea la norme, acceptarea unui coeficient de conformism și dogmatism inevitabil, și tendința eliberării, a inițiativei creatoare, tipică atît actului de creație, cît și desfășurării întregii istorii literare. Se poate recunoaște pînă și existența unei constante sau pseudo-„legi" literare: alternare între constrîngere și libertate, integrare în tradiție și insurecție. Între autor și genul său literar constrîngerea este de fapt reciprocă.

IX. Excluzînd orice dogmatism care ar urmări conformarea autorilor la „legea" genului adoptat, conceptul de gen literar nu este total inutil nici *criticii*. El ajută, adesea, la identificarea și încadrarea unor opere, la caracterizarea lor sumară,

moment preliminar chiar dacă destul de exterior, al analizei și judecății critice. Precizarea că o operă este „lirică" sau „epică" se dovedește de multe ori inevitabilă, măcar ca orientare critică, instrumentală. Aceeași idee mai poate servi și la demonstrarea limitelor unui scriitor, la explicarea reușitei sale într-un gen și nu în altul, contribuind în felul acesta la clarificarea conștiinței și a talentului său. În estetică, în sfîrșit, teoria istorică a genurilor literare constituie, oricum, una din primele încercări organizate de studiu al artei literare și al formelor sale, stadiul rudimentar, embrionar, al esteticii. Nici azi studiul comparat al genunilor nu este total inutil. El poate contribui la elaborarea unei estetici literare inductive, la precizarea „invarianților" literari pe scară universală [76].

GUSTUL

I. Compromisă și „perimată" pentru multe spirite moderne, noțiunea de *gust* nu merită, totuși, nici pe departe disprețul cu care epoca actuală o înconjoară. Ostilitatea trebuie căutată în contestarea generală a conceptelor estetice tradiționale, atît de tipică mentalității contemporane, și poate și mai mult în asimilarea (cu totul abuzivă) a ideii de gust accepției sale clasicizante, dogmatice, într-adevăr depășite : ansamblu de norme și interdicții estetice, cod literar total neadecvat și inacceptabil conștiinței literare moderne. Suprarealiștii [1], unii teoreticieni ai „noii critici" [2] nu reacționează în alt mod, fără un control strict al noțiunilor. G. Călinescu nu gîndește altfel : „Conceptul de *gust* este confuz și învechit" [3].

Că nu este „învechit" o dovedește, între altele, însăși necesitatea noastră, obiectiv motivată, de a-l rediscuta, de a-i reda actualitatea pe care o merită. Cît privește caracterul „confuz", programul criticii literare constă, între altele, tocmai în efortul sistematizat de clarificare a conceptelor complicate, ambigui, pe care limbajul critic nu le poate evita, în ciuda marilor sale incertitudini. De altfel, „confuzia" nu constituie cîtuși de puțin o descoperire modernă : „Acest termen de *gust* — observă La Rochefoucauld — are diferite semnificații și este ușor „să te înșeli". [4] Începînd din secolul al XVIII-lea, toate „eseurile" consacrate *gustului* nu-și propun, în ultimă analiză, alt obiectiv ; de asemenea, unele studii moderne de istoria esteticii. [5] Întrebarea și-o punea la noi, într-un mod foarte empiric, pînă și Traian Demetrescu : „Ce înțeles are în literatură, ca și în artă, cuvîntul acesta : gust ? E greu să te lămurești prin expli-

cațiuni atît de clare...“ [6] Explicația stă în excepționala densitate semantică a conceptului și a lipsei unei bune metode de analiză.

Trebuie subliniată o situație caracteristică : gustul constituie, încă de la primele definiții analitice, un *concept global*, de sinteză, o noțiune-cadru, care pune și rezolvă, la diferite nivele și stadii teoretice, cvasitotalitatea problemelor estetice, implicațiile cele mai generale ale literaturii. În secolul al XVIII-lea mai ales, „tratatele“ de estetică încep prin a dezbate și a propune o teorie a gustului, deoarece numai în interiorul acestui concept se putea preciza obiectul cercetării estetice, definiția și simțul frumosului, totalitatea coordonatelor obiective și subiective ale fenomenului estetic. De unde o mare, aproape enormă, suprapunere de planuri, tradusă printr-o sinonimie mai mult decît supărătoare. Desigur, gustul capătă și o serie de determinări și atribute explicative. În textul amintit din La Rochefoucauld se pot surprinde cel puțin șapte-opt nuanțe destul de bine distincte. Iar în *Essai sur le goût*, care precede *Eléments de littérature* ale lui Marmontel, nu mai puțin de zece dintre care șapte numai într-un singur context de o pagină și jumătate. [7] A pune oarecare ordine în acest haos de idei mai mult sau mai puțin limpezi nu este tocmai simplu.

Ceea ce se observă imediat este existența *tipurilor polare de gust*, care traduc alternativele fundamentale ale obiectului estetic : obiectiv/subiectiv, absolut/relativ, fix/variabil, individual (local)/universal etc. O altă metodă de a ieși la lumină nu vedem posibilă. „Gustul se compune din idei mixte“, observă și La Harpe. El lasă deci deschisă poarta „observațiunilor noi“ [8]. Sinteza se precizează prin analiză continuă, hermeneutică : de la totalitate la părțile componente — identificate printr-un efort suplimentar de analiză — subsumate din nou totalității îmbogățite. Rezultatul duce la o nouă reprofilare a conceptului, poate mai exactă decît accepția tradițională, mult prea aproximativă.

II. Operația fundamentală, preliminară, constă în *stabilirea accepțiilor esențiale* ale noțiunii de gust, inventar semantic indispensabil oricărei bune clarificări teoretice. În cazul acestui ghem încîlcit de idei, complementare sau contradictorii, descifrarea definițiilor semnificațiilor indistincte devine absolut obligatorie.

1. Sfera cea mai largă a noțiunii de gust se suprapune, fără îndoială, peste *conceptul de artă*, cu care începe a fi identificat încă din secolul al XVII-lea. Într-un text ca acesta, al criticului de artă Roger de Piles : peisagistul este obligat „să specifice gustul și caracterul și să dea cu atît mai mult spirit operei sale“ [9], gustul devine atributul estetic esențial. Fără „gust“ opera de artă, tabloul, nu poate fi artistic. În secolul următor analogia se generalizează : la Herder „opera de gust“ și „opera de artă“ devin sinonime implicite [10], la Marmontel explicite : Pascal este „marele apostol al gustului, marele magistru al artei scrisului“ [11]. „Elementele artei“ și „legile bunului gust“ se confundă și la alții [12], concepție transmisă secolului următor : în diferite contexte, M-me de Staël identifică „gustul“ cu „ornamentul ideilor“, expresia conținutului ideologic al artei. Între cele două planuri există „raporturi“ de interdependență, „adevărate și durabile“ [13]. Nici de mirare că sensul începe să joace în interiorul unei categorii atît de largi, extinsă la totalitatea domeniului estetic.

2. Trecerea de la generalitatea conceptului estetic la specializare, în cadrul unor estetici diferențiate, devine în felul acesta cu totul firească. Cînd același Roger de Piles scrie că „fiecare școală are gustul său de a desena“, este evident că „noțiunea de gust acoperă, în acest caz, ideea de „stil“, primit și cultivat de un grup de artiști, accepție care revine adesea în secolul al XVIII-lea. [14] A regăsi „gustul“ înseamnă și pentru M-me de Staël a redescoperi și a adopta aceleași principii estetice, același sistem estetic, în interiorul căruia literatura este chemată să se dezvolte. [15] Accepția poate fi întîlnită, nu o dată, și în epoca actuală, între alții la un istoric al artelor ca Lionello Venturi : „Ansamblul preferințelor estetice ale unui artist sau grup de artiști“ [16]. Generalizare care implică în același timp particularizarea. Deci paralelismul, suprapunerea, coexistența diferitelor *gusturi* = *estetici*. Observația se verifică în toate compartimentele și „periodizările“ istoriei literaturii, plină de interferențe : clasic-baroce, clasic-romantice, romantice-realiste etc.

3. Pe durata identificării ideii de „estetic“ cu *frumosul*, întîlnită și azi în sfera esteticii idealiste, la Croce, de pildă, solidarizarea *gust* = *frumos* devine nu numai inevitabilă, dar și obligatorie, logică. Gustul definește conceptul ge-

neral al frumosului, gîndit în integritatea și puritatea sferei sale noționale. Nuanță calitativă importantă, generalizată îndeosebi în secolul al XVIII-lea, purist și absolutist în estetică, viu preocupat de *excelența* artei, de „energia superioară" a obiectului artistic. *Gust* și *mare stil* devin, deci, sinonime. „Excelenței" delectării artistice îi corespunde „excelența obiectului delectabil". Aceste formule des întîlnite în critica plastică (Reynolds), în estetica literară (Fejóo) [17], sînt de esență net clasicizantă și exprimă idealul estetic superior : *le grand style, le grand goût* [18]. Ne aflăm la faza cînd conceptul de gust se lasă absorbit de spiritul clasic și de clasicism prin totalitatea exigențelor și îngustimilor sale. Premisele „compromiterii" gustului, ca noțiune estetică legitimă, validă și modernă, sînt puse.

4. Întreaga tradiție clasică a gustului (v. *Clasic*, II, 6) se întemeiază pe noțiunea de *model*, „standard", „ideal", conceput ca absolut al perfecțiunii artistice. Se numește „bun-gust", cum afirmă și Pascal, în spiritul celui mai pur și intransigent clasicism, ceea ce corespunde unui anumit „model" de frumusețe. [19] Gustul este desăvîrșit, exemplar sau nu există. El oferă unica soluție estetică posibilă, „cea mai bună idee pe care o concepem despre un lucru" [20]. Nu poate fi vorba de nici o eroare, de nici o deducție silită. Textele înseși fac această identificare, primită în întreaga sferă clasică : *gusto grande* al italienilor, *beau idéal* al francezilor, *great style, taste* al englezilor sînt unul și același lucru. [21] Dacă există un gust „prost" sau „rău", dezaprobarea noastră se datorește conștiinței „devierii" de la acest *common standard*. [22] Dacă n-ar exista acest *standard*, toate gusturile ar fi calitativ „egale". Absurditate totală în spiritul secolului al XVIII-lea, care nu poate încă să asimileze și mai ales să ratifice concepția frumuseții „multiple", individualizate. [23] În sistemul estetic clasic, gustul se confundă cu „frumosul ideal", cu „sublimul". [24] Existența „modelului" impune eliminarea „imperfecțiunii", asimilată „prostului-gust". [25] Fără perspectivă istorică este cu neputință de înțeles acest exclusivism atît de străin mentalității estetice actuale.

5. Și mai inacceptabilă este vocația *dogmatică* a gustului ideal, pretenția de a se institui în normativ estetic, de a fixa criteriile „bunului-gust", de a le codifica și instituționa-

liza social. Iritare legitimă și în același timp inutilă, deoarece logica imanentă a conceptului clasic de gust *trebuia* să proclame existența „adevăratului bun-gust", să fundeze *Academia del Buon Gusto* (precum cea de la Palermo, din 1718) [26], să distingă între *le vrai goût* și *le faux goût*, să denunțe drept „barbarie" tot ce se opune gustului (ideal) [27] etc. Rigorism și purism inevitabil, primite și în același timp respinse ca restrîngere a libertății creației. Înțeleasă bine, revolta romantică și, în genere, întreaga opoziție anticlasică, pînă la formele cele mai moderne de avangardă, se îndreaptă împotriva *acestui* tip de gust, autoritar, restrictiv și dogmatic, definit foarte bine de Hugo: „Gustul, care nu este altceva decît principiul autorității în literatură" [28].

Evoluția istoriei noastre literare face ca primele contacte cu ideea de gust să se producă la acest nivel clasicizant-dogmatic. Invocat într-o polemică literară din 1829, „gustul" primește primele definiții coerente (și greșite), dar în spiritul epocii, la Heliade, în *Regulile sau gramatica poezii* (1831), unde „gustul singur" este chemat să impună o serie de norme literare. Despre „gustul cel bun" vorbește și N. Filimon, în 1858. Exclusivist și rigid, gustul apare și lui Traian Demetrescu. Nota sa „caracteristică" este „încăpățînarea lui părtinitoare, care nu primește decît aceea ce-l satisface..." [29] Foarte complicata problemă a „universalității" gustului este de fapt pusă...

6. Punctul de convergență al întregii teorii este, într-adevăr, proclamarea și argumentarea *valabilității universale a gustului*, noțiune confuză, plină de accepții ambigui, uneori chiar contradictorii. Analiza actuală reușește, firește, să pună o anume ordine și în acest domeniu. Dar în secolul al XVIII-lea ceea ce predomină este, de fapt, enunțarea unor simple postulate, interpretabile în sensuri diferite. Formulele curente, în sfera anglo-saxonă, foarte preocupată de analiza gustului, sînt: „recunoașterea generală" *(general acknowledgement)*, „gustul general al umanității *(general taste of mankind)*, „model universal" *(universal pattern)* [30], în cea franceză: „un singur gust extins peste tot", „bun-gust în general", „gust universal, față de care gusturile particulare se apropie ca de un centru comun" [31]. Numai că acest „centru comun" riscă să ne scape printre degete prin coexistența, în aceleași texte, a înțelesurilor divergente:

a) Într-o primă accepție, cea mai răspîndită, universalitatea are o valoare și o verificare pur empirică : gust unanim admis, propagat prin circulație generală, care „place tuturor epocilor și națiunilor", indiferent de „climat, formă de guvernămînt, religie, limbă", obstacole literare (conflicte și concurență) etc. [32] Pragmatismul englez se sprijină, în materie de gust, în special pe astfel de observații, controlabile în timp și spațiu.

b) Referința la principii „imuabile", eterne, incoruptibile, recunoaște gustului o valoare absolută, singurul criteriu obiectiv posibil al judecății de gust. În această variantă, gustul exclude excepția, restricția, rezerva, determinarea relativă (chiar verificată), condiționarea exterioară — deci posibilitatea transformării, a evoluției. Gustul absolut există în sine sau prin sine, independent de orice relație. Din care cauză, gustul absolut nu poate fi decît indiscutabil (sustras controversei) și permanent (sustras devenirii). Un gust (absolut) se poate opune altui gust (tot absolut). Dar apariția *altui* gust nu constituie o formă de „evoluție" (metamorfoză etc.), ci de substituție sau de succesiune. În locul *unui* gust apare un *alt* gust, la fel de legitim și valabil în condiția sa absolută. Modul său de organizare este analog structurii, sistemului articulat, fixat o dată pentru totdeauna. Raționalismul francez înclină către acest gen de argumentare, infuz în mai toate tratatele epocii. [33]

c) Între relativismul extrem și absolutismul extrem își face drum și o poziție intermediară, nici experimentală, nici metafizică, ci, în sens larg, „psihologică". Dacă operele de artă ale unei epoci pot fi „gustate", în total sau în parte, și de alte epoci, țări sau medii sociale (arta antică, de pildă), explicația nu stă în existența „frumosului" sau „gustului" universal (în sensul unui conținut estetic dat, transmisibil identic în timp și spațiu), ci în *universalitatea aptitudinii estetice*, a predispoziției și capacității universale a umanității de a avea „gust" (indiferent de diferitele accepții posibile). *Omul are vocația „gustului"*. Ceea ce-l definește, sub raportul receptivității estetice, este *facultatea gustului*. Atît și nimic mai mult. O altă „universalitate" nu este nici posibilă, nici demonstrabilă. Analiza dovedește că „universalitatea" absolutistă se restrînge treptat asemenea faimoasei *peau de chagrin*, că gustul „gustă" sprijinit pe numeroase principii (toate recunoscute ca univer-

sale și absolute!) și că „universalitatea" *reală* a gustului are în realitate un caracter cu totul particular, de tip „latent" și „deschis". În ce măsură acest adevăr a fost anticipat sau nu o poate dovedi numai analiza.

III. Forma tradițională a definiției gustului ca *facultate universală, specific umană*, este teoria gustului „înnăscut", „natural", foarte răspîndită încă din secolele al XVII-lea și mai ales al XVIII-lea și căreia psihologia și estetica modernă îi dau diferite nume: „tendință", „înclinare", „simț" și mai ales „aptitudine", „facultate" etc. De fapt, limbajul curent nu este departe de aceste înțelesuri mai mult sau mai puțin tehnice. A avea „gust" pentru vînătoare, lectură sau femei, înseamnă a avea o înclinare deosebită, temperamentală, pentru una sau alta dintre aceste „activități". Scepticismul privitor la capacitatea congenitală a gustului este deci greșit. Cînd contestăm cuiva gustul și afirmăm că *n-are gust*, ceea ce-i imputăm de fapt este lipsa unui *anumit* gust, neaderența la *anumite principii estetice*, în numele cărora ne pronunțăm prin comparație. Lipsa totală de gust, de reacțiuni estetice, aparține patologiei și iese din cadrul discuției de față. Rudimentar sau dezvoltat, latent sau exprimat, gustul aparține psihologiei umane normale. Descoperirea nu este nouă. După cum vechi sînt și inevitabilele echivocuri tipice unui concept foarte larg, care se sprijină, în fundamentarea sa teoretică, pe un concept și mai larg, în speță *natura*.

Nu există teoretician clasic al gustului care să nu recunoască, într-o formă sau alta, existența acestei „facultăți naturale", opusă gustului „artificial", produs al educației și civilizației. „O minunată uniformitate caracterizează emoțiile și sentimentele diferitelor rase de oameni", substratul universal „comun", cu multiple aspecte individuale, al gustului.[34] Reapare încă o dată mitul omului primitv, natural, tipic secolului al XVIII-lea, exponent al „gustului natural", prilej pentru Marmontel de a evoca romanul utopic al dezvoltării și implicit al coruperii gustului, în cea mai bună notă rousseauistă.[35] Tenacitatea teoriei este mare, asociaționiștii englezi o adoptă și în secolul al XIX-lea.[36] Ea reapare în orice revendicare actuală a „gustului natural", spontan, empiric, întemeiat pe simple „impresii" absolutizate. *Calitatea* acestui gust genuin

poate fi, desigur, discutată. A-i contesta *realitatea* este însă cu neputință.

Latura slabă a teoriei stă în altă parte și anume în egalizarea axiomatică a exigențelor naturii cu universalitatea gustului. Un concept fizic este asimilat unui concept teoretic. Se pretinde că numai natura impune restricțiile, „legile" și „convenientele" universale ale gustului, că egalitatea caracterelor naturii se transmite și calității egale a gustului, că toți oamenii ar fi sensibili la aceleași satisfacții ale gustului etc. Dar întrucît aceiași teoreticieni recunosc, într-o formă sau alta, că natura evoluează, raportul de interdependență se transformă în proces istoric, care neagă în esență întreg postulatul universalității. Dificultatea este mare și același Marmontel se vede constrîns să recunoască, în astfel de cazuri, existența unor „indecizii inevitabile" [37]. Sînt punctele de interferență și contradicție dintre istorie și teorie, decise totdeauna în favoarea istoriei.

Mai mult decît atît : criteriul naturii, prin dogmatizare, devine normă estetică, precisă și în același timp foarte labilă. Varietatea naturii fiind infinită, ceea ce trece la un moment dat drept „prost gust" face parte din aceeași fenomenologie universală a naturii. Deci teoria lui Voltaire (și a altora), potrivit căreia „cel mai bun gust în orice gen este imitarea cît mai fidelă, puternică și frumoasă, a naturii", se dovedește paradoxală și plină de riscuri. „Arhetipul" naturii (expresia apare în aceeași perioadă) rezervă oricînd și oricui mari surprize. De unde necesitatea de a-l depăși, de a reveni la conceptul idealizant de *belle nature*, la „înfrumusețarea" naturii, făcînd „mai bine decît ea" [38]. Concluzia duce la contradicția inevitabilă dintre obiectivitatea „de fapt" și universalitatea „de drept" a naturii, și deci a incompatibilității între gustul natural (ca fenomen obiectiv) și universal (ca ideal estetic), cu reciproca la fel de legitimă : gust natural corespunzător idealității estetice, limitat totuși în timp și spațiu. Ceea ce impune o rezolvare a problemei gustului, pe alte baze, mai sigure.

IV. Explicarea *raționalistă* a universalității și obiectivității gustului s-a născut în atmosfera ideologică a clasicismului francez, dar ea continuă în forme abia acoperite pînă în epoca actuală. Asimilarea gustului facultății sau „judecății" raționale, invocarea acestei judecăți în justificarea și consoli-

darea judecății de gust sînt fenomene mai mult decît frecvente, întîlnite adesea în presă, discuții literare, controverse. Și nu fără bune motive, care se reduc în esență la necesitatea explicării logice, inteligibile, a deciziei gustului. Orice depășire a fazei verdictului prin *da* sau *nu* implică argumentarea, deci un coeficient oarecare de rațională. Nu poate fi vorba de identificare *(gust = rațiune)*, ci de colaborare, în condiții care urmează a fi stabilite. Și dacă aruncăm o privire atentă pe texte, observăm că, exceptînd definițiile pur raționaliste ale gustului, înțelegerea tradițională a raportului gust — rațiune n-are nici pe departe rigiditatea și îngustimea care i se atribuie.

1. Este limpede, mai întîi, că formulele extremiste, dogmatice, urmează a fi îndepărtate. Gustul nu se confundă nici cu „bunul-simț" *(bon sens, good sense, common sense)*, nici cu „înțelegerea" (în sens de *Verstand)*, nici cu „percepția intelectuală" *(intellectual perception)*, iar ceea ce s-a numit (de către abatele Feijóo) *Rázon del gusto* constituie de fapt explicația metodică a varietății gusturilor, „rațiunea" diversificării și contradicției lor. Teoria bunului-simț, infuz în mulțimea cu gust infailibil, are și azi adepți numeroși, inclusiv Alain [39], dar baza sa reală este, cum vom vedea, strict sociologică. Mai aproape de adevăr se dovedește relația de cooperare, chiar dacă nu în forma cauzalității stricte : „Între bunul-simț și bunul-gust este deosebirea dintre cauză și efect". Unele variante postulează același raport : „Bunul-simț [...] precursorul și restauratorul bunului-gust". Sau : „Bunul-gust se conformează totdeauna rațiunii" [40]. „Conformitate" și „acord" nu sînt totuși sinonime cu „identitate". Esențial este a ne lămuri bine care sînt limitele și condițiile reale ale oricărui raport posibil dintre gust și rațiune.

2. Confuzia pleacă și în acest caz chiar de la neclaritatea termenului de „rațiune". Excluzînd din sfera gustului ca funciar incompatibilă ideea de normă absolută a gîndirii, facultatea de a stabili între fapte și noțiuni raporturi necesare etc., gustul poate împrumuta, într-o măsură oarecare, calitatea de *instrument de cunoaștere* al rațiunii. Se produce chiar o anume solidaritate la nivelul identificării și precizării obiectului gustului, al „cunoașterii izvorului plăcerii gustului". Intelectualizarea ia uneori forme radicale : „Gustul nu este decît arta de a cunoaște și a prevedea ceea ce poate produce impre-

siile“ (M-me de Staël)[41]. Dar adevărul este că fără clarificarea, fie și relativă, a obiectului percepției, a unei delimitări minimale, gustul nu poate decît să oscileze, să se piardă în vag și aproximativ. Nu poți „gusta“ o carte scrisă într-o limbă pe care n-o cunoști. Mai mult, dacă nu ți-ai însușit „limbajul“ artei. Între gust și cunoaștere nu există un raport de antinomie. Este deci necesar să „știm“, să „cunoaștem“, ceea ce gustăm. Însă nu în sensul încadrării și definirii categoriale stricte, ci al luciditătii intuitive, devenită prin distanțare obiectul propriei sale contemplații. Intervine și în acest caz fenomenul dedublării, al autoreflectării critice. Gustul își cuprinde obiectul, apoi se rupe de el, proiectîndu-l pe ecranul conștiinței.

3. Există un gust „adevărat“ și unul „fals“, analog distincției raționale dintre adevăr și eroare. Este chiar atît de abuzivă această omologie? Dacă prin „adevărat“ și „fals“ se înțelege nu concluzia unei judecăți de existență, ci de valoare, prin substituirea lui *adevărat* prin *bun* și *fals* prin *rău*, operația devine întru totul legitimă. Gustul are competența de a „judeca“. Cu restricția — esențială — că judecata sa nu este logic-rațională. Contextele, fie și foarte raționaliste, sînt limpezi: „judecata“ lui La Rochefoucauld implică „finețea“ și „delicatețea“. Numai că în această alternativă, care este de fapt o rezultantă, o sinteză, factorul predominant rămîne judecata rațională: „Bunul-gust vine mai mult din judecată decît din spirit“. Confuzia este produsă de nespecializarea riguroasă a judecății. Cauza gustului greșit constă în „defectul judecății“. Formal, propoziția este impecabilă. Doar că judecata de gust și „raționamentul“[42] nu sînt unul și același lucru.

4. Rațiunea analitică descoperă și definește *criteriile judecății*, operație care ține în egală măsură de vocația și competența gustului. Gestul său reflex este apelul la concepte, principii, legi estetice și alte asemenea puncte raționale de sprijin. Cînd cunoașterea rămîne confuză și clarificarea devine imperios necesară, controversa și îndoiala sînt eliminate printr-o bună definiție conceptuală. Fiecare artă are principiile sale specifice, pe care numai analiza rațională le poate distinge. A nu aplica principii inadecvate obiectului estetic ține, deci, de necesitatea esențială a gustului. Cu alte cuvinte, bunul-gust n-are voie să confunde planurile, punctele de vedere. Într-o serie de texte vechi, pe care nu le mai deschide nimeni, se

află formulată întreaga teorie a inteligenței gustului și chiar a inteligenței pur și simplu.[43] Unde stă eroarea? În postulatul dogmatic al fixității principiilor, nu în realitatea și eficiența lor: „Unul din principalele avantaje ale *adevăratei frumuseți* (s.n.) este că ea nu-i nici variabilă, nici trecătoare, ci constantă, sigură și *corespunzătoare gustului tuturor epocilor*" (s.n.). Or, tocmai această teză este falsă: a „gustului fix în principiile sale generale"[44]. Dar că gustul invocă în mod necesar, în toate aprecierile sale, „principii" estetice, faptul este evidența însăși.

5. Orice gust se revendică, explicit sau implicit, sistematic sau fragmentar, de la un număr de *concepte*, care formează „manifestul", „programul", „sistemul", „conștiința" sa estetică. Judecata presupune un subiect și un predicat, „principiul" care o justifică. Conceptul poate avea cea mai diferită și surprinzătoare proveniență, un coeficient foarte variabil de claritate, un grad mai mare sau mai mic de adeziune și „asumare" personală. Dar fără existența și fără referirea explicită sau implicită la această prezență conceptuală, precizată sau infuză, judecata gustului suferă, deoarece una din posibilitățile importante ale universalizării sale îi este refuzată. Dintre toate „universalele" gustului, conceptul face — aparent cel puțin — figura cea mai riguroasă, cea mai exactă, cea mai stabilă. De unde recursul salutar sau disperat la „principii"[45], ca formă pură și infailibilă a obiectivității și universalității, în toate momentele de „criză" a gustului. Principiul estetic arbitrează, dă certitudine, nu poate fi decît imparțial și impersonal. Atît de adevărat se dovedește acest fapt, încît la originea oricărui gust vicios surprindem oricînd și oriunde și o idee estetică greșită, de unde — încă o dată — necesitatea absolută a clarificării conceptelor estetice. Și cu cît ideea estetică va fi mai limpede, mai organizată, mai verificată, cu atît gustul se va arăta mai ferm și mai puțin expus la eroare. Că acest concept se numește, după împrejurări, „bunul-gust al Antichității" sau „gustul modern", „perfecțiune" sau „originalitate"[46], „avangardă" sau „specific național" etc., etc., problema rămîne doar una de conținut, context, moment istoric etc. Fără intervenția unor criterii teoretice, gustul nu poate, însă, opera. În caz contrar, el ar fi constrîns să renunțe la orice comunicare și dialog.

6. Raționalitatea gustului are și o *funcție critică*. Nu toate conceptele estetice au aceeași valoare. Asemenea gustu-

rilor, al căror substrat teoretic îl formează, principiile pot fi „adevărate" sau „false", întemeiate sau greșite.[47] Spiritul critic este chemat să le disocieze, să le ierarhizeze, să pună ordine în cîmpul noțiunilor estetice, începînd cu definițiile și „legile" gustului însuși. Eficacitatea euristică a unei astfel de analize este predominant negativă, nu pozitivă. Prin identificarea erorilor teoretice poți explica mai ușor de ce *nu „guști"* o operă decît de ce *o „guști", de ce nu-ți place*, mai curînd, decît *de ce îți place*. Experiența arată, de altfel, că demonstrațiile critice negative sînt sau par mai explicite, mai convingătoare, mai argumentate decît cele pozitive. De unde s-ar deduce că gustul rațional ar avea o vocație predominant discriminatorie, criticistă, chiar negativistă.

7. Indiscutabilă este, în orice caz, necesitatea efortului rațional al gustului, ori de cîte ori se vede constrîns să se apere, să se explice, în sensul francuzesc al cuvîntului. „Rațiunea gustului", precum la La Rochefoucauld, la alții, devine sinonimă cu *justificarea* și *motivarea* unei reacțiuni sau judecăți de gust. Fără explicare acceptabilă nu există nici obiectivitatea, nici universalitatea gustului și se poate observa că, în secolul al XVIII-lea, una din accepțiunile noțiunii de gust este tocmai aceasta : scrupul al adevărului, seriozitate științifică[48], definiție paradoxală pentru conștiința modernă, dar implicată în logica noțiunii.

O primă categorie de operații raționale are o valoare predominant conceptuală și metodologică : explicarea conceptului estetic preexistent judecății gustului, rectificarea gustului natural sau dobîndit prin educație, clarificarea obiectului adeziunii sau repulsiei. În locul entuziasmului empiric, intervine conștiința edificată. Nici impresii confuze, nici principii arbitrare. Metoda recomandată este disocierea, analiza, comparația, sinteza. Gustul mai puțin dotat se consolidează prin reflecție îndreptată spre principii.[49]

Unele procedee interesează și mai îndeaproape conștiința estetică actuală, deloc deductivă, ci obiectivă și inductivă. În această împrejurare, rațiunea gustului constituie prima treaptă a observației estetice aplicate, sistematice, în sens pozitiv, nu speculativ. Mulți dintre teoreticienii uitați ai gustului recomandă „observația", „observația rațională a naturii", ca metodă centrală, iar unul dintre ei (numele său trebuie subliniat : Alexander Gerard) propune chiar un început de estetică induc-

tivă, prin ridicare de la cazurile particulare la „legile extensive ale artei". Același scoțian mai descoperă că principiul ultim al artei (și deci al gustului) este cuprinderea operei ca „unitate" și totalitate, observație întru totul viabilă, stabilită experimental, inductiv, nu deductiv. Dacă la toate acestea se mai adaugă „multivalența" operei de artă, demonstrată prin studiul istoric al gusturilor în succesiune, se poate afirma că teoria gustului transmite esteticii moderne, și în acest plan, cîteva elemente de prim-ordin.[50] Cît privește teoria criticii literare, ea recunoaște din plin necesitatea „explicării" estetice, „raționalitatea" și „raționalizarea" gustului, a sensibilității estetice, principiu acceptat și de „impresioniști".[51]

8. Mai ales în această sferă, a lecturilor și analizelor critice, nu poate fi trecută cu vederea și o altă particularitate : *sporirea intensității gustului* prin metode raționale. Există, în mod indiscutabil, o „plăcere" intelectuală, idei sensibilizate prin acte de cunoaștere, o „aură" afectivă a conceptelor, întreținută de cultură și meditație. A explica plăcerea gustului prin analiză și motivare teoretică înseamnă a o adînci și intensifica prin schimb reciproc de stimuli. Plăcerea gustului și plăcerea cunoașterii, a reflexiei sînt, mai totdeauna, intim asociate, chiar dacă succesive sau supraetajate prin răsfrîngerea în sensibilitate a actului intelectual al judecății. Deci nu are întru totul dreptate Addison cînd ironizează un personaj căruia-i plăcea să urmărească pe hartă călătoria lui Aeneas, plăcere deosebită, evident, de lectura *Eneidei*. Dar nu neapărat inferioară calitativ, întrucît ea se desfășoară într-un alt plan al cunoașterii. Asupra ierarhiei valorilor se poate discuta. Sigur este însă că *orice* valoare cîștigă în plăcere prin analiză ; că rațiunea stimulează gustul ; că există un „gust" seducător al științelor ; că anumite idei și teorii „plac" mai mult și altele mai puțin ; că asociația ideilor este un fenomen incontestabil, cu efecte dintre cele mai pozitive, și că a deosebi cu atenție cauzele plăcerii intelectuale echivalează cu amplificarea lor. Astfel de observații se întîlnesc pe tot parcursul secolului al XVIII-lea, profund raționalist și totuși deloc „uscat", adept al epicureismului spiritual. Esteticieni de gravitatea lui T. Vianu nu resping această subiectivizare a intelectualității, ba dimpotrivă. S-ar zice că prima identificare românească dintre „gust și cel mai intim simțămînt al plăcerii intelectuale" se datorește, poate, lui Traian Demetrescu.[52]

9. Toate aceste argumente cad sau pierd mult din valoarea lor în fața unor observații elementare, care dovedesc cît de *limitată* este, în fond, substanța rațională a gustului. Cea mai fină judecată, conceptele cele mai limpezi și mai înalte nu pot înlocui simpla percepție sensibilă, realitatea „estetică" a gustului. De unde apariția unor contradicții insolubile între : existența conceptului estetic și nonexistența practică a gustului ; existența judecății estetice și lipsa plăcerii reale corespunzătoare ; intensitatea plăcerii intelectuale și totala răceală literară a lecturii, convingerea rațională a valorii operei, neconfirmată de adeziunea interioară (cazul tipic al criticii dogmatice !) ; aprobare și plăcere ; teorie și gust și alte asemenea antinomii, fie absurde, fie efectul unei viziuni foarte unilaterale a gustului. Acesta, pentru a putea fi rationalizat, trebuie mai întîi să existe. Dacă nu-l ai decît în mică măsură, efortul intelectual nu-l va spori ; cel mult îl va dogmatiza, deci altera, falsifica. Predominarea judecății raționale poate duce, la rîndul său, la erori estetice : excluderea integrală, a artei fantastice, iraționale în sensul spontan al cuvîntului etc. În sfîrșit, obiecție capitală, decizia primă și ultimă a gustului aparține unei alte sfere, în speță a „sentimentului", „sensibilității". [53]

V. Faptul că nu un concept precis, ci o metaforă din sfera fiziologică este chemată să definească *subiectivitatea estetică*, nu poate fi întîmplător. Că ideea de gust este în realitate o metaforă, se știe de mult. [54] După cum vechi, de secole, sînt explicațiile propuse, care au — toate — o anumită legitimitate. Dificultatea mare, nerezolvată în fond nici pînă azi, rămîne definirea specificului estetic, printr-o delimitare și determinare exactă în interiorul sferei fiziologiei gustului. Terminologia, foarte oscilantă, traduce întreaga complexitate a unei formule, care uneori spune prea mult, alteori prea puțin. Ierarhizate în ordinea spiritualizării și estetizării progresive, obținem următoarea configurație a accepțiilor tipice :

1. Într-un prim stadiu, specific mai ales senzualismului secolului al XVIII-lea, gustul este „un fel de senzație", un *impetuos*, o *Empfindung*, analoagă senzației strict fiziologice. Între gustul cafelei, să spunem, și gustul oricărei opere literare, n-ar exista nici o deosebire calitativă. Și una, și alta ne „plac". *Plăcerea* ar constitui deci obiectul și explicația gustului, la nivelul elementar, dar foarte precis, al senzației directe, ime-

diate, definită printr-o gamă întreagă de substantive și adjective (*jouissance, saveur, fruizione, delitable, agréable* etc.). Echivocul este evident și el se trădează, cum vom vedea imediat, chiar în limbajul teoretic: într-adevăr, cine ar putea susține că plăcerea literară, și în general a artei, ar fi de natură fizică? Receptarea estetică nu este act fiziologic. De unde necesitatea, chiar în interiorul ideii de plăcere, a unor disociații importante, întrucît deschid drum „plăcerii" specific estetice. Sînt plăceri și plăceri.[55] În sfera vastă a „plăcerii", gîndită ea însăși în sens figurat, metaforic, încep să apară primele specializări, care fac trecerea de la excitație la emoțional, psihologic și abstract. Confuzia de termeni este enormă: plăcerea literară nu se confundă cu a simțurilor, calitatea și obiectul lor sînt net deosebite. Există — și faptul începe să fie observat — „plăceri care vin direct din suflet", un „gust mental" și unul „senzitiv", o senzație „directă" și una „reflectată" etc. Devine tot mai evident că adevărata plăcere artistică este de natură „sufletească", „mentală", „reflectată". Constatarea mută întreaga dezbatere într-o sferă autonomă, cu determinări specifice: adevăratul gust are „proprietatea de a simți plăcere pentru frumusețile naturii și ale artei"; izvoarele sale sînt: „frumosul", „sublimul", „noutatea", „imitația" și alte calități estetice.[56] Față de pasivitatea plăcerii pur fiziologice, incapabilă să-și definească altfel obiectul decît prin afirmație și negație (plăcere-neplăcere), progresul este considerabil. Esteticienii încep să observe că plăcerea artei nu este „inocentă", naivă, elementară, la nivelul simțurilor, ci evoluată, complicată, „elegantă și nobilă". Sînt puse toate premisele ca definiția „dezinteresării" să apară: adevăratul gust depășește preocuparea și activitatea practică. Spiritul său se disociază de util, adevăr, bine și agreabil. Obiectul întrevăzut este satisfacția operei ca organizare autosuficientă. Astfel de idei, care par să aibă o rezonanță modernă, foarte „estetizantă", încep să circule, de fapt, încă din Renaștere. Castelvetro scrie negru pe alb că poezia a fost creată „principalmente per diletto et non per utilità..."[57]

2. Există o plăcere specifică gustului, deoarece gustul este expresia unui *simț specific*, distinct de toate celelalte, realitate întrevăzută încă de La Rochefoucauld atunci cînd vorbește de „un fel de instinct". Terminologia se perfecționează progresiv și, în locul acestui pseudo-instinct al frumosului, apare conceptul celui de al „șaselea simț". Teoretizat în spe-

cial de abatele Du Bos, de largă circulație de-a lungul secolului, el este asimilat cînd „simțului comun“ (un fel de „bun-simț“ estetic), cînd „simțului intern“ (*sens intime, inner sense*). Ar exista, deci, un „simț al frumosului“, expresie care stăruie teoretic cel puțin pînă la Hegel, unde sensul figurat începe totuși să predomine.[58] Într-adevăr, ca simplă imagine a sensibilității sau receptivității estetice, noțiunea poate fi primită, ceea ce se constată și azi, nu o dată, în publicistică. X are „simț poetic“, Y nu are etc. Dar psihologia științifică nu recunoaște existența acestui simț, și pe bună dreptate, deoarece nota sa (cînd poate fi precizată cu deplină claritate) este imponderabilitatea și individualizarea. Contribuția reală merge numai în sensul consolidării definiției caracterului a-rațional al experienței gustului : independentă de cunoașterea calităților obiective ale obiectului (cauze, efecte, proprietăți, defecte etc.). Frumusețea — cum s-a și spus — nu este o calitate a circomferinței.

3. Într-o perioadă mult prea dominată (în estetică și critică) de repere ideologice, metodologice și tehnică scientistă, asimilarea gustului cu *sensibilitatea estetică* își păstrează încă, între anumite limite, valabilitatea, fie și numai ca reacțiune necesară la excesul de „modelare“ și „cibernetizare“. Există, fără îndoială, o sensibilitate specială și universală la frumos, o capacitate de a „gusta“ și trăi emotiv frumosul literar, pe care n-o poate înlocui și măsura nici cea mai perfecționată mașină din lume. Fără îndoială, terminologia senzualistă, psihologistă, empiristă nu este integral adecvată acestei realități suprasensibile și cazul variatelor definiții ale „gustului“ ilustrează, încă o dată, întreaga insuficiență și limită a limbajului noțional-estetic. Dar, într-o stare de „criză“, o idee literară poate avea utilitatea sa atunci cînd indică o bună direcție de dezvoltare, o aproximație pozitivă. Tot ce se spune în această sferă este imprecis și... exact : și faptul că „gustul pentru litere“ constituie o înclinare, o vocație supusă unei necesități interioare ; și „vocea internă“ a gustului receptiv ; și vibrația corespunzătoare (a fi „mișcat“, „zguduit“ etc.) ; și identificarea gustului cu „percepția“ sau „sensibilitatea pentru frumosul și urîtul de orice speță“. Localizarea esteticului în zona sensibilității reprezintă o certitudine și acesta este pasul cel mai important. Cu observația că sensibilitatea estetică tinde să se disocieze

de toate „simțurile interne", de toate rezonanțele afective posibile, în scopul „simțirii exacte a frumosului"[59]. Deci, autonomie latentă impusă de necesitatea specializării. Ceea ce urmărim în acest plan este precizarea progresivă a obiectului gustului sensibil, chiar dacă sterilizarea integrală de emoțiile heterogene rămîne o utopie, pe care, de altfel, adepții sensibilității estetice nu și-au propus-o niciodată. Ceea ce se susține însă, și pe bună dreptate, din secolul al XVIII-lea și pînă azi, inclusiv în critica și estetica noastră, este doar realitatea substratului sensibil al gustului, identificarea sa legitimă cu percepția estetică. Gustul implică în orice caz aptitudinea fundamentală a frumosului, cu toate riscurile pe care ea le implică : instabilitate, arbitrar, intoleranță etc. „Frumosul este unica ambiție, scopul exclusiv al Gustului." (Baudelaire[60]).

4. Din motive identice și cu aceeași conștiință a sensului figurat (precizarea o face și Marmontel), gustul devine și sinonimul *sentimentului estetic*, o facultate intermediară între cunoaștere și voință, modul specific de a recepta arta, în general „ceea ce ne leagă de un lucru prin sentiment". Și cu cît „sentimentul nostru va fi mai fin..., cu atît indicația sa (*la montre*) va fi mai exactă". Ideea fundementală, cu foarte mulți adepți, vede în „sentiment" modul de „cunoaștere" estetică al gustului (teoria artei ca instrument de cunoaștere nu constituie o noutate nici pe vremea abatelui Batteux), o facultate care ne spune dacă „natura frumoasă este sau nu bine imitată", dacă normele și convențiile *(les convenances)* estetice sînt respectate etc.[61] Pentru a avea gust se cer „pasiuni", un „suflet mare", toate acestea le repetă mereu esteții și moraliștii clasici. Obiecția esențială stă în faptul că nu orice sentiment este implicit estetic și că tumultul pasional poate coexista foarte bine cu cel mai desăvîrșit prost gust. Se vine atunci cu teoria, continuată pînă azi, a „fineței" și „delicateței", „sentimentul viu" al „finețelor și rafinamentelor artei", o acuitate naturală specială a simțurilor externe și mai ales interne, o „alcătuire specifică *(original construction)* a spiritului", o *gentilezza* și *nobiltà di sentire* și multe alte asemenea atribute din sfera subtilității și perspicacității. Toate, bineînțeles, solidare, circulare.[62]

Nu trebuie pierdut din vedere că aceste aproximații subtile circulă în perioada teoriei „micilor percepții" ale lui Leibniz,

a cunoașterii „confuze", al cărei efort de delimitare și raționalizare determină, prin Baumgarten, însăși constituirea Esteticii. Adevărul este că între *gust* și *cognitio sensitiva* există afinități esențiale : claritate indistinctă, greu disociabilă, dificultate, deci, de analiză, vocația nuanțelor „imperceptibile", „farmec invizibil", pe scurt inefabil. *Gustul* și *Je ne sais quoi* încep să fie asociate și chiar legitim confundate. Gustul confirmă și consolidează concepția artei ca realitate interioară „ambiguă" (noțiunea apare încă la Burke : „gustul, cel mai ambiguu dintre simțuri") [63], inexplicabilă rațional, cu cît mai complexă și nuanțată cu atît mai refractară formulelor precise și discursive. Constatările acestea sînt clasice, de mult clasate. Nu epoca noastră a descoperit inefabilul și antiinefabilul (v. *Inefabilul*, vol. II).

5. Că ideea de gust nu este cîtuși de puțin „învechită", ba chiar „modernă" în definițiile sale esențiale, o dovedește și caracterul său intuitiv, spontan, de *percepție imediată* a frumuseții literare. Nu există teoretician al gustului care să nu vorbească de : „sentiment prompt", de „freamăt instantaneu al celor mai mici vibrații ale sentimentului", de „aprehensiune imediată", cu o foarte precisă conștiință a preraționalității întregului proces estetic.[64] Față de spiritul și teoriile raționalismului clasic (v. *Clasic*, B,I,4), răsturnarea este totală și, în lumea ideilor literare, de-a dreptul „revoluționară". Prin intermediul gustului și al teoriei sale se modifică o întreagă optică estetică, a cărei actualitate experiența istorică n-a infirmat-o : „Sentiment subit care precede orice examen", „mișcare ce anticipă orice deliberare" (Du Bos). „Gustul s-a pronunțat cu mult înainte ca să cunoască motivul judecății sale" (Diderot). Intuiția gustului poate, deci, să decidă înaintea rațiunii, dacă o *teorie* este sau nu greșită (Alexander Gerard). Propoziție și mai importantă, întrucît recunoaște gustului cunoașterea „infailibilă" nu numai în sfera estetică, dar și în cea teoretică, prefață a oricărui iraționalism epistemologic.[65]

S-a vorbit cu pasiune la sfîrșitul secolului al XIX-lea, mai ales într-o zonă a criticii franceze, despre „impresie" și „impresionism", și entuziasmul era legitim, în măsura în care constituia o reacțiune antipozitivistă și o puternică afirmare a criticii estetice. Efectele și ecourile acestei explozii nu s-au stins încă, iar în critica noastră actuală (din diferite rațiuni

contextuale) ele se fac auzite cu tărie pînă azi. Legitimitatea impresiei este indiscutabilă, a o „infirma" sau „reabilita" rămîn operații lipsite de sens. Ce ar trebui subliniat ar fi doar lipsa de „originalitate" a întregii dezbateri, ca să nu spunem „banalitatea" sa evidentă. Despre „impresie", cu definiții *ne varietur*, se vorbește de secole, și dacă se simte nevoia atribuirii unei paternități, aceasta revine fără îndoială teoriei gustului, motiv în plus de a-i recunoaște „actualitatea". *Gust* și *impresie* sînt noțiuni sinonime încă pentru La Fontaine, care elogiază „această impresie vie, care se numește «sentiment» sau «gust»". Ceea ce promovează abatele Du Bos este o critică pur impresionistă. De altfel, el vorbește în mod curent de „impresie subită", de „judecată prin impresie".[66] Nici *intuiția* nu este o descoperire „modernă", și au dreptate toți cercetătorii care o atribuie, cu o bună perspectivă istorică, promotorilor gustului, lui Baltasar Gracián, între alții. Despre „gustul intuitiv" scrie și Lucian Blaga. Se reține și faptul că unele dicționare și definiții actuale ale gustului amintesc în mod inevitabil de aceeași „intuitivitate", „dar intuitiv" etc. În domeniul *înțelegerii* și *simpatiei*, constatări identice : gustăm prin transpunere simpatetică, prin consonanță emotivă. Faptul că în loc de „sensibilitate" mulți spun azi „simpatie" nu modifică prin nimic mecanismul gustului.[67] Veche, depășită și totuși... mereu actuală, din motive de pură conjunctură istorică, este și *reacțiunea antidogmatică*. Se poate chiar afirma că adepții gustului lansează prima campanie antidogmatică din istoria literaturii : impresia gustului — tot La Fontaine o spune — este „mai subtilă decît toate regulile din lume". Plăcerea anticipă orice confruntare a regulilor. Le putem respecta sau întîlni în mod intuitiv, fără însă a avea și conștiința lor teoretică. „Cine nu judecă decît prin reguli, judecă greșit." (Voltaire) Încă din secolul al XVIII-lea criticii fac experiența hotărîtoare a autorilor care dau satisfacție, în ciuda faptului că „violează regulile". În prelungirea acestei tradiții, noi înșine am reafirmat, cu alt prilej, condiția spontană și imediată a gustului, ca punct de plecare al judecății critice.[68]

6. O foarte veche constatare, verificată mereu și sub ochii noștri, unul din marile truisme proverbiale ale teoriei gustului, este fără îndoială extrema sa *varietate*, caracterul său profund *individual*, simplă observație empirică, dar cu

implicaţii practice şi teoretice dintre cele mai grave. Formă a subiectivităţii particulare, esenţa gustului se refuză oricărei verificări, oricărei reduceri la numitor comun, oricărei generalizări, la care nu aderă printr-un act de strictă şi incontrolabilă consonanţă interioară. Două gusturi se pot întîlni, suprapune, confirma reciproc etc. Dar fără această coincidenţă pur subiectivă acordul devine imposibil. Expresie a eului ireductibil, gustul nu poate fi decît tot ireductibil. De unde inevitabile contradicţii şi conflicte, o gamă infinită de reacţiuni individuale, în faţa cărora moraliştii clasici adoptă, după împrejurări, o atitudine impersonală, sceptică, blazată, ironică sau tolerantă.[69] Poate şi mai gravă este particularizarea continuă a individualităţii morale, prin instabilitate, inconstanţă, volatilitate, capriciu, realitate psihologică, foarte bine ilustrată în *Les Liaisons dangereuses* unde eroului (Valmont), i se face tocmai un astfel de portret memorabil. El este, de fapt, într-o măsură oarecare, al fiecăruia dintre noi, în nesfîrşitul joc caleidoscopic al subiectivităţii şi „schimbării" gusturilor. Mai trebuie subliniat (pentru a ne menţine exclusiv în sfera literară) cît de complicată şi aproape insolubilă devine problema conflictului dintre gusturi ? Cît de dificilă şi precară este condiţia judecăţii de gust, care se îndreaptă spre judecăţi *universale* ? Subiectivitatea, mobilitatea şi varietatea gustului constituie o posibilitate permanentă de corupţie şi subversiune a legitimităţii sale *obiective. De ce* gustul tinde spre obiectivitate, are nevoie de o bază obiectivă, se va lămuri mai jos. Deocamdată, reţinem acest risc, transformat adesea în spectacol şi derută, al haosului, tiraniei şi convulsiei gusturilor, adevărat „bîlci al vanităţilor", veleităţilor şi fanteziilor arbitrare.

7. Că nu se poate miza exclusiv pe subiectivitate, după cum nici pe raţionalitate, este deci limpede. Ambele condiţii ale gustului sînt *limitate,* relative. Subiectivitatea riscă să se închidă ermetic, să devină solipsistă, incapabilă de comunicare şi justificare. A „explica" gustul constituie o operaţie dificilă prin ea însăşi. A motiva gustul pur subiectiv este practic imposibil. Gustul nu poate fi judecător şi parte în acelaşi timp. De unde inhibarea, paralizarea subiectului, imobilizat în propria sa secvenţă. Apar şi dificultăţi, aşa zicînd, de ordin tehnic. A decide repede nu înseamnă, într-o serie întreagă de cazuri, a decide şi bine. Există ezitări, nesigu-

ranțe, aproximații. Nici instinctul n-are totdeauna o finalitate infailibilă, și nici gustul. „Arbitrarul" impresiilor „confuze și mașinale", perplexe și stereotipe, a fost semnalat demult. Subiectivitatea este eficientă estetic numai între anumite „praguri" : prea subtilă, prea delicată, poate duce la judecări hiperrafinate, excesive, false ; prea grobiană și vulgară, la cecitate și lipsă de percepție. Acuitatea prea mare a gustului devine dureroasă. În schimb, caracterul său rudimentar determină apatia și insensibilitatea. Dar adevărata dificultate rămîne de ordin pur teoretic : a relației dintre sentiment și formă. [70] Cum se poate adapta o realitate interioară in-formă, unei construcții formalizate ? În ce măsură se poate vorbi de sentimente ale aparenței estetice, de *Scheingefühle*, de sentimente stimulate exclusiv de imagini, conture și forme, fără participarea adîncă, existențială, a eului ?

VI. Naturală, rațională sau subiectivă, gustul este mai presus de orice o *facultate selectivă*. A gusta înseamnă a alege. Spre actul de selecție converge întreaga activitate a gustului. El alege ceea ce-i place, și-i place ceea ce alege, printr-o indisociabilă asociere între selecție și satisfacție. Din care cauză, probabil cea mai bună definiție a gustului rămîne a lui Addison : „Facultatea sufletului care discerne frumusețile unui autor cu plăcere și imperfecțiunile sale cu neplăcere" [71]. *Plăcere, disociere, apreciere*, acestea sînt cele trei etape fundamentale ale mecanismului gustului, încheiat printr-o judecată de gust. Ca să-ți placă, trebuie să disociezi, ca să disociezi, trebuie să alegi, ca să alegi, trebuie să apreciezi. Situațiile sînt solidare și reciproc alternative, între cei trei termeni substituțiile și echivalențele fiind oricînd posibile.

1. Expresia care revine cel mai des pentru ideea de selecție este *disocierea* („discernement", „discernimento"), metodă care-și restrînge treptat activitatea la sfera estetică, unde introduce același spirit disociativ aplicat valorilor morale (bine/rău), sau teoretice (adevăr/eroare). Ceea ce se petrece nu este un transfer de metodă sau de competență, ci doar de obiect. Distincția dintre bine și rău aplicată artei duce la valorizarea estetică, deși nu toate textele fac această precizare, pe care o socotesc implicată sau inutilă. Gustul distinge între bine și rău, calitățile și insuficiențele unei opere, valoare și nonvaloare. Rezultatul este decizia selectivă, specializarea estetică a ale-

gerii. Operațiile sînt complementare și din nou nedisociabile: „Gustul nu este decît arta de a discerne și a alege" (Sainte-Beuve). [72]

2. Ce distinge gustul în sfera estetică? Mai întîi, însăși valoarea estetică, în dubla sa ipostază: abstractă și *realizată*, încorporată într-o operă. Gustul recunoaște „reușita" *(l'ottimo)*, „perfecțiunea", „adevăratul merit al operei". În care scop, el identifică „frumusețea în mijlocul defectelor și defectul în mijlocul frumuseților", distinge erorile de calități, „atribuie fiecărei calități coeficientul cuvenit de aprobare și dezaprobare" *(merit or demerit)*. Deci, disocierea determină nu numai selectarea, ci și ierarhizarea. Operația implică raportarea, „gustul comparației", „comparația dintre calități și defecte". Selecția inițială continuă analitic, prin precizarea și aprecierea diferitelor „grade" și „genuri" de calitate și eroare, depistate într-o singură operă, apoi la „calitățile specifice ale unui autor". Este ceea ce se numește, azi, caracterizare, definiția esenței originale etc. Extinzîndu-și investigația, gustul trece la grupe de autori și opere. În care ipoteză, el se preocupă de disocierea genurilor literare, respingînd confuzia, genurile mixte (reminiscență clasicistă). [73] Programul se confundă cu însăși analiza estetică a criticii literare, care nu poate să-și ignore primii teoreticieni, atît de necunoscuți, totuși...

3. Rezultatul acestei alegeri elementare, deși esențiale, se traduce printr-o reacțiune de *preferință*. Înclinăm spre anumite calități și respingem anumite defecte. Ne aflăm încă la stadiul indistinct al adeziunii și repulsiei interioare, adesea neexprimate, totdeauna laconice. Rezultatul este un *da* sau *nu* eliptic, o aprobare sau negare fugitivă, nemotivată, deși foarte convinsă și autentică. Este începutul oricărui proces critic și, implicit, estetic, atunci cînd preferința — cum vom vedea — se instituie sau se revendică de la o normă universală. Dar, deocamdată, gustul operează doar prin „preferințe", „înclinații", „predilecții" [74], situație tradusă și în limbajul curent: „gust pentru cinema", „pentru arta clasică" etc. În acest „gust", intră, în proporții greu analizabile, adeziunea, opțiunea, afinitatea, plăcerea personală, subiectivă. La drept vorbind, preferința este reacțiunea cea mai naturală și mai universală a gustului. Cu toții alegem, puțini pot explica — lor și altora —

de ce aleg, şi mai puţini pot exprima şi motiva alegerea făcută în termenii unei judecăţi de gust. S-ar spune că această situaţie, atît de evidentă totuşi, nu are încă nici pe departe relieful pe care-l merită.

4. Selecţia disociază frumosul, îl preferă şi în cele din urmă îl judecă. Este punctul nodal al întregului proces : reacţiunea gustului se precizează şi se traduce printr-o *judecată de gust*. A gusta, a selecta, a judeca sînt noţiuni sinonime. Identificarea aparţine Antichităţii (despre *iudicium* asociat lui *gustus* vorbeşte şi Quintilian, *Instit. orat.*, VI, 5) şi în secolul al XVIII-lea La Harpe face observaţia că : „În greceşte şi latineşte, *gustul* nu putea fi tradus decît prin judecată, este aproape întreg înţelesul pe care-l dăm acestui termen". Totuşi, nu poate fi vorba de o simplă identificare sau calc lingvistic. Afinităţile sînt mult mai profunde. De ce „gustul ... este judecătorul frumuseţii", propoziţie-cheie, reluată mereu în perioada clasică ? Pentru două motive esenţiale bine cunoscute : 1. „gustul... judecă prin impresia pe care o resimte", impresia fiind specializată tocmai în perceperea frumosului ; 2. gustul este „simţul intern care judecă producţiile artistice după impresia de plăcere sau neplăcere pe care spiritul o resimte". De unde, identificarea inevitabilă : „Opera place sau nu place ? Opera este bună sau nu este bună în general ? Este unul şi acelaşi lucru." (Du Bos) Transgresiunea spre judecata propriu-zisă („în general") s-a produs. „Sentimentul apreciator" devine „judecata organizată *(regolato)* a artei" [75]. Nu numai că „gustarea" şi „judecarea" unei opere nu se exclud (cum credeau impresioniştii şi alţi diletanţi), dar cele două operaţii se implică reciproc. Ele sînt complementare. Absenţa unui termen alungă pe celălalt. Gustul şi judecata sînt indisolubil asociate : a alege calitativ înseamnă a judeca.

VII. Mai mult decît atît : în ipostaza cînd obiectul esenţial al judecăţii este gustul însuşi, printr-un act de autoreflectare critică, gustul devine echivalentul unui *act de creaţie*. Triada anterioară : *plăcere, disociere, apreciere* se transformă, printr-o identificare substanţială, în : *selecţie, judecată, creaţie*. Situaţie caracteristică, hotărîtoare pentru formularea exactă a întregii probleme a judecăţii de gust : în elucidarea creativităţii gustului trebuie căutat „mecanismul" selecţiei calitative şi mai ales criteriile sale. Judecata de valoare nu poate fi explicată în

termeni formali, ci numai creatori, producători, „congeniali". Ideea de „geniu", care apare la orizont ca simbol (în acest plan al discuției) al capacității creatoare, se suprapune în mod necesar peste ideea de „gust", cu care se cuplează pentru bune și hotărîtoare motive. Între identificarea totală, colaborarea creatoare și separarea totală a celor două noțiuni, se desfășoară întreaga „dramă" a gustului.

1. Bineînțeles, nici această intuiție nu este și nu poate fi „modernă", întrucît exprimă o situație și o necesitate universală a spiritului. S-a observat de mult că gustul nu cere „sacrificiul" geniului, că nu există „incompatibilitate" între gust și geniu, că gustul este „conciliabil" cu geniul etc.[76] În realitate, el este mai mult decît „conciliabil" : de-a dreptul identificabil. Și dacă rearuncăm o privire pe texte, observăm repede că astfel de intuiții, mai mult sau mai puțin limpezi, circulă încă din secolul al XVII-lea, deci din perioada apariției și afirmării hotărîtoare a ideii de gust. Coincidența este exclusă. Între „gust" și „geniu" (= creație) există puternice afinități, intrate și în limbajul comun : a avea *gust pentru litere* înseamnă, în această ordine de idei, a avea *înclinare, talent pentru litere*. Nuanța se precizează nu numai în context, ci într-o serie întreagă de texte, care devin tot mai explicite : gustul și genialitatea reprezintă două momente corelative, cu tendința identificării, întîlnită la scriitori de diferite dimensiuni (Goethe, Le Tourneur, Rivarol), filozofi (Hutcheson), critici de artă (Reynolds), lexicografi (abatele Gérard) etc. În secolul următor, ideea reapare la Hazlitt, la alții.[77] Orice contaminare exterioară este exclusă.

2. Creatorul știe, simte intuitiv, că el lucrează după „gustul" său. De unde inevitabila identificare a gustului cu modul de creație al fiecărui artist, conform „înclinării" personale, concepție verificată experimental în mediile plastice, apoi literare, prin afinități evidente în sfera psihologiei creației. Se observă destul de repede că gustul și geniul derivă din energii și *facultăți comune* : „sentiment", „fior d'ingegno", „entuziasm", „imaginație", „natură" etc., de unde o inevitabilă solidarizare și omologie. Gustul și geniul au izvoare comune, idee de bază a esteticii romantice.[78] *Colaborarea* este și mai evidentă pe întreaga durată a procesului de creație : gustul „precede" geniul, îl stimulează, „luminează", „fecundează". Pus să „aleagă" între mai multe ipoteze, gustul „preferă" pe cea mai potrivită

proiectului artistic, soluția cea mai favorabilă construcției. În felul acesta, gustul devine consilierul, conștiința estetică, spiritul critic al geniului, colaboratorul său esențial și indispensabil. El ordonează, corectează, rectifică, selectează, controlează și perfecționează execuția, ferește geniul de erori, exagerări și excese, „astîmpără geniul fără să-l stingă" (cum scrie și Heliade), fiind — în esență — „bunul-simț al geniului" (Chateaubriand), „rațiunea geniului" (V. Hugo). Psihologia creației, pe latură lucidă, autocritică, autoreflexivă, confirmă punct cu punct întreaga teorie (v. *Creația*, II, 3 ; V, 2). Vigilent, suplu, adaptabil, gustul verifică și consacră toate inovațiile valide ale geniului, toate inițiativele sale viabile. În secolul al XVIII-lea, se spune că gustul „violează" regulile, consacră „excepția" regulii. O mare cantitate de referințe stă la spatele acestei mici schițe sintetice. [79]

3. Gîndită în acești termeni, colaborarea echivalează cu o adevărată *identitate*. Geniul și gustul reprezintă momente complementare, intim solidare, ale creației văzută ca sinteză organică. Nu poți să ai gust fără geniu și geniu fără gust. „Perfecțiunea" unuia constituie „excelența" altuia. Rezultatul, imagistic vorbind, este asemănător „soliditații și splendorii diamantului" și constituie un merit intuiția (lui Hume și a altora) care vede în gust pe cel mai direct și, prin extensiune, singurul „critic" într-adevăr eficace al creatorului. Apar și alte formule-imagini („resort", „suport"). Dar definițiile cele mai apropiate de conștiința modernă, inclusiv de concepția noastră despre *distanțare* și *autoreflectare* (v. *Creația*, VI, 2, 3), sînt observațiile lui D'Alembert despre controlul reciproc prin distanțare simetrică a geniului de gust (și invers) și, mai ales, ale lui Marmontel, atît de actuale ca formulare : „Vedem arta autoreflectîndu-se, observîndu-se, experimentînd, desfășurîndu-și toate mijloacele, intrînd tot mai adînc în izvoarele sale, pentru a se corecta, și a se autodepăși, nemulțumindu-se cu succesele obținute, mereu în căutarea unor noi eforturi" [80]. Toate aceste teze anticipă și confirmă în mod strălucit teoriile lui Croce despre identitatea gustului activ și productiv, dintre gust și geniu, verificate mereu de experiență. [81] De la o anumită treaptă de generalizare și confirmare obiectivă, ideile își pierd paternitatea. Ele devin adevăruri obiective.

4. Fără a reveni în nici un fel asupra *identității dintre gust, creație și critică*, discutată în altă parte (susceptibilă de completări documentare și progrese analitice [82]), reținem deocamdată doar două aspecte care ni se par esențiale. Convingerea noastră este că întreg „misterul" judecății de valoare se dezleagă prin interpretarea corectă a următoarelor fapte :

a) Criticul urmărește textul și, la un moment dat (efect al congenialității creatoare), începe să viseze pe marginea lui, să-l „imite", „recreeze" imaginar, reconstituie conform viziunii sale. Cînd imaginea se apropie de a textului (coincidența integrală este imposibilă, creația fiind irepetabilă), se produce sentimentul de adeziune, de „plăcere". Cînd nu coincide, se produce reacțiunea de neaderență, de „neplăcere". Într-un caz, criteriul „gustă" opera, în celălalt nu o „gustă". Dar în ambele situații criteriul, norma gustului critic, este capacitatea, vocația sa creatoare. Criticul se proclamă creator virtual și „judecă" opera în funcție de modelul „creației" sale imaginare. Conformitatea între cele două versiuni stă la baza judecății pozitive ; neconformitatea la baza judecății negative. Opera este „bună" sau „nu este bună" prin raportare la această variantă ipotetică, idealizată, transformată într-un absolut, deoarece, pentru critic, ea constituie cea mai bună ipoteză posibilă, perfecțiunea însăși. Indiferent dacă au sau n-au dreptate, creatorul și criticul sînt convinși că au dat problemei sau proiectului artistic singura soluție posibilă : cea optimă.

b) Cînd criticul ajunge, prin recreație, selecție și confruntare, la stadiul convingerii absolute exprimată într-o judecată de valoare, el simte necesitatea esențială a explicării și motivării deciziei. „Da" sau „nu", „îmi place", „nu-mi place" sînt suficiente pentru el, pentru subiectul critic. Nu însă și pentru subiectul care vrea și trebuie să se obiectiveze, să se justifice. Dificultate enormă, aproape disperată, căci spiritul critic nu-și poate motiva *altfel* judecata decît numai în numele propriului subiect, propriului său gust creator, proiectat într-o construcție imaginară, cu eficiență estetică accesibilă *integral* doar conștiinței sale. Soluție unică, absolută și, mai ales, foarte greu comunicabilă, căci orice încercare de obiec-

tivare, generalizare şi, deci, de universalizare, se loveşte de alte subiectivităţi la fel de absolute, la fel de greu permeabile.

VIII. Forma populară, tradiţională, a eternei nepotriviri a gusturilor este celebrul *de gustibus et coloribus non disputandum*, teză pe care noi o respingem categoric. *Gusturile se discută*. Dar pentru alte motive decît cele invocate în mod curent :

1. Fără îndoială, experienţa *varietăţii* şi *mobilităţii* gusturilor constituie o mare realitate, percepută şi bine pusă în lumină de mai toţi moraliştii clasici şi teoreticienii gustului. El oscilează, creşte, descreşte, schimbător şi divers pînă la exasperare. [83] Nimic mai adevărat. Dar din fenomenul obiectiv al varietăţii gusturilor nu se poate trage nici o concluzie privitoare la calitatea lor intrinsecă. Gusturi variate şi variabile nu înseamnă şi gusturi egale. Trebuie apăsat asupra acestui sofism, care încurcă toate pistele : „Există — cum spune şi La Bruyère, şi mulţi alţii — un bun-gust şi un prost-gust şi se discută despre gusturi cu deplină îndreptăţire“ [84]. Sînt gusturi fine şi vulgare, subtile şi grosolane, delicate şi triviale, cu o infinitate de nuanţe intermediare, realitate pe care nu poate s-o infirme nici teoria „bunului-simţ“, nici iluzoriul sentiment universal al frumosului, nici pretinsa egalitate de percepţie a frumosului. De obicei, teoria gustului „care nu se discută“ este făcută de oameni fără educaţie estetică, lipsiţi de gust şi sensibilitate reală.

2. Pe de altă parte, explicaţia psihologistă — nu mai puţin tradiţională —, prin intervenţia constantă şi inevitabilă a „sentimentului“, nu stă nici ea în picioare. Toţi avem sentimente, puţini avem gust adevărat. Sentimentul poate intra în discuţie numai în accepţia „sensibilităţii“ estetice, în limitele ştiute. Dacă în locul sentimentului şi sensibilităţii vorbim de *„subiectivitate“*, prin definiţie *inconstantă*, irepetabilă, imprevizibilă, problema este pusă, în sfîrşit, pe un teren solid. Cu observaţia că nici un filozof al subiectivităţii judecăţii de gust nu înţelege prin această noţiune capriciul, iraţionalitatea şi spontaneitatea pură. [85] Subiectiv nu înseamnă arbitrar. Subiectivitatea are „logica“ sa, care în cazul subiectivităţii estetice urmează a fi definită. Dar în nici o ipoteză nu se poate vorbi de haos total şi contradicţie continuă, situaţii-limită, care — singure — ar explica şi scuza antago-

nismele ireductibile ale gustului. În realitate, subiectivitate înseamnă, în cîmpul judecății estetice, absența și imposibilitatea motivației logice, discursive. De altfel, nu subiectivitatea în ea însăși și prin ea însăși „gustă" și „judecă" estetic. Pînă și cei mai „subiectiviști" esteticieni ai gustului ne-au pus în gardă împotriva limitelor și unilateralității subiectiviste, exclusiviste, fanteziste etc. [86]

3. Corectarea varietății, instabilității și „arbitrarului" gusturilor prin invocarea unor *criterii raționale* (principii, raționamente, argumentare, legi etc.), se lovește la rîndul său de două mari obstacole. Primul este al ineficienței și neadecvării la obiect. Punctul de plecare al gustului nu este rațional, chiar dacă rațiunea introduce *a posteriori* o anume claritate a preferințelor și deciziilor luate. Rațiunea intervine totdeauna *după* decizia subiectivității. [87] Experiența imediată a gustului este a-rațională, de ordinul sensibilității genuine, moment spontan, „auroral", al spiritului. Al doilea, intervenția rațiunii implică riscul exclusivismului invers, al tiraniei și dogmatismului rațional. El este imposibil de eliminat ori de cîte ori trecem motivarea judecății de gust exclusiv pe seama elementelor rațional-teoretice, care — să nu omitem acest detaliu — sînt sau pot fi nu mai puțin variabile, eronate, relative, etc. Subiectivitatea și raționalitatea tind să se „absolutizeze", să se respingă reciproc, electricități de sens contrar. De unde posibilitatea mereu verificată a conflictului de reacțiuni și preferințe, a contradicțiilor dintre sensibilitate și principii. Cazul tipic al satisfacției estetice și insatisfacției ideologice, produsă de una și aceeași operă, al conflictului dintre „gustul" și orientarea teoretică a unui individ. Dacă astfel de dileme insolubile caracterizează gustul unui singur subiect, ele vor izbucni cu atît mai mult, uneori pînă la paroxism, între gusturile diferiților indivizi.

4. O soluție superioară este sinteza *sentiment-rațiune*, dar valoarea sa reală rămîne psihologică, nu estetică. Gustul ar constitui o facultate intermediară între „sensibilitate" și rațiune, produsul unui acord de colaborare și interdependență, orientat spre armonie și echilibrare reciprocă. Teoria, foarte cultivată mai ales în secolul al XVIII-lea, definește gustul drept o „forță compusă" *(compound power, united)*, o sinteză

între *empfinden* și *urteilen*, „o asociație de idei jumătate raționale, jumătate capricioase", într-atît de perfecționată încît la omul de gust disocierea celor două planuri ar fi imposibilă. Sensibilitatea se intelectualizează și rațiunea se sensibilizează prin întrepătrundere organică.[88] Gustul este „sentimentul care judecă" în deplin acord cu rațiunea, soluție ideală, predispusă în fapt spre raționalizare progresivă. Teoretic, pot exista două tipuri de sinteză: cu predominanță „sentimentală" (subiectivă) și „rațională" (obiectivă). În realitate, definițiile propuse au, mai toate, o coloratură accentuat rațională. Mai întîi, prin mecanismul însuși al analizei și demonstrației raționale a existenței unei astfel de sinteze, care pune în lumină, cu luciditate, totalitatea factorilor componenți. Această autoreflexie intensifică prin ea însăși plăcerea, tot mai complexă, a gustului. Clarificat asupra obiectului său, care-și descoperă prin analiză noi și nebănuite motive de a reacționa favorabil, gustul își sporește considerabil raza de acțiune și acuitatea. Apoi, prin deplasarea accentului pe contribuția, în ultimă analiză hotărîtoare, a rațiunii. Chiar dacă gustul determină nu numai selecția estetică, dar și opțiunea teoretică, în sensul că preferința precede cu regularitate ideea, întregul proces ulterior tinde să se desfășoare în mod necesar sub semnul raționalității. Orientarea este dată de concepte, principii, „condusă și luminată de rațiune". Ea corectează, modifică reacțiunea naturală a gustului, cheamă la ordine anarhia gusturilor, elimină „extravagantul paradox" al egalității gusturilor (D. Hume).[89]

În felul acesta sînt întrunite toate condițiile deplinei confirmări raționale a gustului, adevărat „instinct al rațiunii". Bunul-gust nu ia nici o decizie pe care rațiunea n-ar putea ulterior s-o aprobe. Sensibilitatea anticipă reflexia într-o rezultantă cu dublă determinare și confirmare reciprocă: *a priori* și *a posteriori*. Subtilitatea dialectică a teoriei este remarcabilă. Ea ar merita o analiză în adîncime pe baza unui bogat material (Bouhours, Crousaz, Hutcheson etc.[90]). S-ar scoate, în felul acesta, încă o dată în evidență că gust și impresii pure nu există; că gustul poate să coexiste și să colaboreze foarte bine cu principiile estetice și erudiția (în această privință neoimpresioniștii noștri actuali sînt mai înapoiați decît cei mai modești teoreticieni ai gustului din Secolul luminilor); că for-

mula sintezei este irepetabilă, originală, perfect individualizată, la fiecare om de gust, critic, estet refăcîndu-se *altfel* ; că atît „plăcerea", cît și „alegerea" și judecata de gust sînt rezultatul a două energii convergente : sensibilitate și intelectualitate, o suprasinteză a două sinteze anterioare. Toate acestea sînt foarte adevărate. Nu însă și capabile să explice integral și în esență termenii judecății de gust, care duce la antinomii insolubile.

5. Formularea tradițională prin *alternative radicale* (universal / particular, obiectiv / subiectiv, absolut / relativ) nu dă deplină satisfacție deoarece, după cum s-a putut observa, realitatea concretă a gustului include și, în același timp, depășește toate aceste opoziții. Pus în alternativa logică (adevărat / fals, adevărul gustului fiind universal și falsitatea particulară), răspunsul nu poate fi, în acest plan, decît logic. Numai că gust „adevărat" nu înseamnă și „adevăr logic". Adevărul obiectului și, deci, al gustului artistic fiind „sensibil", el nu poate aspira la universalitate pe nici una din căile trecute în revistă (I, 6). Singura soluție posibilă este oferită de aptitudinea universală a creației și a perceperii frumosului. Fiind empirică și infinit variabilă, devine evident că „gusturile se discută". Întrebarea care se pune este alta : *cum* trebuie să se discute ? Ce înseamnă, în mod concret, exact, în termeni neformali, nekantieni, a face o judecată de gust ? Curiozitatea stă în faptul că vechea teorie a gustului trece razant pe lîngă elucidarea misterului. Explicația poate fi găsită într-o confruntare de un tip special, a cărei „logică" (după opinia noastră) ar include următoarele momente teoretice :

a) Plecînd de la premisa că orice individ are un anumit gust, oricît de embrionar, de rudimentar, cu sferă de aplicație în toate domeniile contingente, observația constată caracterul indiscutabil, *absolut*, al oricărui gust posibil. Nu atît esteticienii, cît moraliștii dețin „cheia" problemei. „Renunțăm mai ușor la interesul decît la gustul nostru." (La Rochefoucauld). De ce ? Fiindcă sîntem convinși în mod irevocabil că gustul nostru este fără eroare ; că dintre toate ipotezele posibile numai soluția deținută de noi este cea bună ; că numai gustul nostru exprimă această perfecțiune ; că unicul criteriu al gustului este norma sa interioară personalizată și absoluti-

zată. Toate acestea nu sînt descoperiri prea noi. Dar ceea ce poate nu are încă nuanțarea și sublinierea necesară este faptul că gustul operează cu un *altfel* de imperativ categoric, în baza unei *alte* legități, altfel ridicată la universalitate. Să numim convențional suprema exigență a gustului *imperativ estetic*. El nu se întemeiază pe nici un preconcept, pe nici o normă universală, ci exclusiv pe proiecția sa creatoare, pe convingerea fermă că nu există decît o singură ipostază valabilă : a sa, „standard" subiectiv absolut, constituit în momentul confruntării. Avem certitudinea soluției perfecte, o întrevedem foarte limpede și raportăm totul la ea cu cel mai inocent exclusivism posibil. Relativ în stare potențială, gustul devine în felul acesta absolut cînd atinge pragul creației. Creația absolutizează gustul.

De ce gusturile nu se potrivesc, de ce indivizii nu se aprobă reciproc ? Fiindcă ei „substituie în locul a ceea ce li se povestește, spune, citește, ceea ce ar fi făcut ei înșiși într-o astfel de împrejurare, ceea ce ar fi gîndit sau scris despre acest subiect, atît de plini de ideile lor, încît nu mai încape loc pentru ideile altora" (La Bruyère). Ne-am constituit un „model" *ne varietur* (versiunea *noastră* creatoare latentă) și raportăm la el cu ingenuitate întreaga experiență : „Tot ce este conform acestui model ne place : case, cîntece, discursuri, versuri, proză, femei, păsări, rîuri, arbori, camere, haine etc. Tot ce nu corespunde acestui model displace celor ce au gust bun." (Pascal) Universalitatea conceptului este lăsată mult în urmă. A fost depășită și universalitatea receptivității estetice. Pe primul-plan apare ipostaza creatoare a gustului, treapta cea mai înaltă a universalizării, care se confundă cu absolutul creației. Gustul nu se proclamă și nu judecă nici în numele subiectului universal, nici în calitate de simbol sau exponent universal al unor idei sau sentimente (cînd faptul se produce eul cade victimă unei colosale mistificări inconștiente a spiritului, unei infatuări enorme, de un ridicol sublim : imaginați-vă insul plat sau imbecil care dă norme universului estetic !), ci exclusiv în numele unui „ideal" estetic interior, „stabilind în noi înșine criteriul exact al perfecțiunii interioare" *(intrinsic excellence)*.[91]

Este vorba, fără îndoială, de o iluzie. Dar această iluzie universalistă ne dă liniștea, conștiința și autoritatea necesară de a decide, mizînd inconștient pe faptul că pseudouniversalitatea

mea poate sau trebuie să se întîlnească și să fie acceptată, în cadrul aptitudinii estetice generale, de pseudouniversalitatea tuturor celorlalți, din întîlnirea a două subiectivități (obiective) rezultînd obiectivitatea și universalitatea (subiectivă). De unde profunda intransigență și intoleranță a gusturilor, antipatia și aversiunea pentru cei ce nu ne împărtășesc înclinațiile, dezgustul pentru orice abatere de la imperativele gustului nostru, devenind subit clemenți și toleranți doar cu gusturile pe care... le-am schimbat. Și cu cît este mai consolidat și clarificat de concepte și principii (cazul specialistului, al adeptului unui ideal estetic), cu atît gustul devine mai intransigent, mai fanatic, mai intolerant. Definim o situație-limită. Ea traduce însă în mod exact situația ideală : coincidență și solidarizare integrală de „imperative estetice", prin norme individuale recuperate și asimilate la modul empiric-universal.

b) Momentul următor este al *preferinței* și *judecății implicite*, neexprimate. Gustăm și decidem numai pentru noi, pe deplin convinși de justețea aprecierii noastre, moment „mistic" al gustului retras în sine, nediscursiv, absolut și impenetrabil. Teoria „judecății fără discurs" apare bine consolidată în Italia, încă din secolul al XVII-lea. Gustul operează în mod natural, spontan, fără să simtă nevoia argumentării. De altfel, chiar dacă ar dori s-o facă, el „n-ar ști bine să se explice". Du Bos observă, și pe bună dreptate, că mai toți care încearcă nu izbutesc să explice în mod metodic rațiunea sentimentului lor. În secolul următor, începe să se observe că există o judecată imediată și una intelectuală (König). Faimoasa definiție kantiană : „Frumos este ceea ce place fără concept" corespunde, în realitate, doar primei categorii de judecăți, de fapt simple preferințe, pre-judecăți, intuiții de apreciere nemotivate [92]. Imediat ce preferința interioară se transformă într-o judecată, ea trebuie să facă apel la o definiție a valorii estetice, deci la concept. A spune *da* sau *nu* interior, *in petto*, ar fi prea puțin. Acest tip de gust ar închide orice discuție, orice confruntare estetică, orice proces critic. De unde necesitatea trecerii la a treia etapă corelativă, superioară.

c) Ea este cea mai „dramatică". La acest nivel încep toate controversele și antagonismele posibile. De foarte multe ori chiar simpla aprobare, negare sau abținere, este socotită ca

o sfidare. Cînd gustul începe să se justifice, el trebuie să se aştepte la toate riscurile. Situaţie cu atît mai dificilă, cu cît mai inevitabilă şi imperios necesară. „Impresia este judecătorul natural al primului moment, discuţia, cel de al doilea". D'Alembert postulează situaţia perfectei coincidenţe dintre cele două momente, în baza sintezei ideale raţiune-sentiment.[93] Experienţa demonstrează însă întreaga imposibilitate a acestui acord ipotetic. Se face atunci apel la principii, concepte, întrucît pot să existe judecăţi bine orientate şi totuşi incapabile de idei şi formulări limpezi. Urmarea este *apariţia argumentării*, explicării, hermeneuticii, valorificării. Dar întreaga fatalitate a ciocnirii gusturilor se dezvăluie tocmai acum şi cu toată agresivitatea. Gustul este constrîns să facă apel la judecăţi, judecăţile sînt imposibile fără concepte, iar conceptele, cu cît sînt mai limpezi, coerente, sistematizate, cu atît devin mai intolerante, insolente şi dogmatice. Un gust absolut se loveşte de un alt absolut, la fel de intransigent şi cvasi-incomunicabil. Cum putem judeca obiectiv, evitînd totuşi rigiditatea şi dogmatismul ? Din acest cerc vicios gustul nu poate ieşi. Dificultatea enormă stă în necesitatea universalizării. Or, întreaga argumentare şi mai ales condiţionare a gustului, care nu poate fi definit decît în interiorul unor contexte şi cadre obiective, determină începutul inevitabil al controversei, şi deci al relativizării. Absolutul şi universalizarea implică relativizarea. Acesta este *marele paradox* dramatic al gustului.

IX. Relativitatea teoretică a gustului este confirmată, în modul cel mai convingător cu putinţă, de condiţia sa practică, supusă unor *determinări obiective*, care alungă pas cu pas mitul obiectivităţii şi al universalităţii, adevărată *fata morgana* a teoriei gustului. Întreaga istorie a gustului constă dintr-o succesiune de universalizări ratate sau relativizări motivate, căci situaţiile sînt corelative şi reversibile. Prin ierarhizare, de la obiectul gustului (opera de artă, în speţă literară), spre subiectul său (totalitatea factorilor receptivi şi de presiune), obţinem cîteva categorii ale instabilităţii, o tipologie schematică a *obstacolelor* universalităţii judecăţilor de gust. Regimul este al „oscilaţiilor" şi „mutaţiilor" continui.

1. Se trece adesea cu vederea că obiectul însuşi al judecăţii — opera de artă — suferă un proces fizic de transformare, mai bine spus de *corupere şi eroziune*. Chiar dacă teza

lui Croce — privitoare la mutilarea inevitabilă, în timp, a operelor de artă — este exagerată (situație mult mai frecventă în plastică decît în literatură [93 bis]), nu se poate nega un coeficient oarecare de degradare și fragmentare specific transmiterii oricărei opere. Teoretic vorbind, nu există nici o garanție absolută că gustul se întîlnește, oricînd și oriunde, cu *totalitatea* operei unui autor, sau că anumite aspecte — uneori importante pentru definirea personalității sale — nu dispar pe parcurs, într-o formă sau alta. Dezvăluirea unor postume și inedite poate schimba radical perspectiva critică (modificare prin extensiune). De asemenea, prin diferite deteriorări sau pierderi de texte (modificare prin diminuare).

2. Jocul subiectului și al obiectului, adevărat „roman" al gustului, se lămurește nu numai prin dialectica sa teoretică, dar și prin totalitatea agenților și condițiilor care acționează asupra *subiectului* :

a) Dacă variația „obiectivă" a obiectului este relativ mică, cea „subiectivă" a subiectului ia adesea proporții considerabile, începînd cu nivelul cel mai de jos, al determinărilor *fiziologice*. Datele fizice ale percepției variază în funcție de : finețea organelor, starea biologică și sanitară, gradul de „uzură" (oboseală, senilitate etc.) Astfel de observații se fac încă din Antichitate, fenomene de experiență curentă. Cine poate nega deosebirile de acuitate vizuală, muzicală sau „gustativă" ? Alterările produse de indispozițiile organice și boli? Deosebirile dintre gusturile tinereții și ale bătrîneții ? Etc. Unele concluzii relativiste și chiar sceptice se întemeiază (la Hume, de pildă) tocmai pe astfel de argumente. Materialismul secolului al XVIII-lea pregătește ceea ce se va numi „fiziologia gustului [94].

b) Pe această „infrastructură" fiziologică se grefează întreaga viață sufletească, de la procesele cele mai elementare, pînă la elaborările cele mai complicate. Fenomenul fundamental, asupra căruia am atras și noi atenția, este individualitatea și personalitatea eului, unitate morală ireductibilă, și deci infinit variabilă, predispusă structural la singularizare, diferențiere, contradicție. Cu rădăcini găsite cînd în „orgoliu" și „amorpropriu", cînd în „natură", cînd în „umori" și „temperamente", (Diderot enumeră nu mai puțin de 12 cauze, cele mai multe psihologice în sens larg), gustul se caracterizează printr-o mare diversitate de „sentimente", „percepții", „aprehensiuni" etc.

Terminologia este instabilă. Teoria centrală rămîne însă unitară : facultate „naturală", „universală", cu numeroase „grade" și „deosebiri", care pot să meargă de la specializare și eclectism, la confuzie și unilateralitate, de la mari calități la mari defecte. Dacă pot fi surprinse gusturi unilaterale, la oameni care nu sînt cîtuși de puțin lipsiți de gust, și mai frecvent este cazul *modificărilor* și *alterărilor* gustului, produse de diferite cauze *psihologice* și carențe *morale :* lipsa de atenție sau concentrare, oboseală și „tocire", capricii, pasiuni, vicii. Toți moraliștii clasici fac astfel de observații, peste care psihologia modernă a gustului n-aduce nimic esențial. Este anticipată și teoria fluxului sufletesc, a devenirii și duratei. Începe, deci, să se admită și în materie de gust realitatea evoluției interioare : forme și arte diferite, care pot să placă succesiv aceluiași individ, schimbări de opinie critică, revizuiri etc. Este chiar de mirare că unele studii moderne, în genere bine orientate, nu aruncă și astfel de priviri retrospective. Ar găsi anticipări și materiale din cele mai interesante. [95]

3. Dacă evoluția interioară a gustului rămîne un fenomen destul de obscur, în schimb caracterul *istoric* al gustului este evidența însăși. Gustul se modifică prin dinamismul cauzalității istorice, realitatea sa este procesul, devenirea, nu fixitatea. Acest tip de variabilitate constituie unul din marile locuri comune ale teoriei gustului și, în secolul al XVIII-lea, aproape nu există „eseu" sau „tratat" care să nu înceapă cu astfel de considerații, actuale încă din perioada *Querelle*-ei. Fără această motivare, spiritul „modern" nu și-ar fi găsit nici o îndreptățire. El este necesar, inevitabil, fiindcă gustul nu poate să nu evolueze, să nu cunoască „revoluții", „aberații", „regenerări", „schimbări". Expresii de epocă aproape pleonastice, pentru una și aceeași certitudine : succesiunea și modificarea continuă, în timp, a gustului [96]. Cu observația, de pe acum foarte importantă, că evoluție nu înseamnă și progres (v. *Progresul literar*, vol. II). Trecerea de la gustul „antic" la cel „modern" constituie un adevăr indiscutabil. Dar obiectivitatea observației nu implică neapărat ierarhizarea și judecata de valoare. Formula cea mai realistă recunoaște doar existența unui „gust al epocii", un „spirit al timpului", constatare care depășește atît scepticismul, cît și iraționalismul. Mai complicată rămîne explicația acestei evoluții prin „legi", „curbe", alter-

nanțe de tipul *corsi* și *ricorsi*, transformism finalist etc. Fenomen istoric, evoluția gustului nu poate fi, bineînțeles, arbitrară. El cunoaște perioade de ascensiune și decădere, un determinism de o mare complexitate. Dar unica verificare posibilă în materie de gust rămîne istoria însăși, „văzînd și făcînd". A paria pe viitor (marele alibi al posterității !) este nesigur. Prudența se impune ca o regulă elementară. Judecățile de gust despre ...gust nu sînt anticipative, ci retrospective, în continuă deplasare. Obiectul contemplat și contemplatorul sînt implicați și antrenați în același flux al istoriei. Singura „lege" obiectivă rămîne evoluția imprevizibilă. Istoria refuză universalitatea de principiu. Prin confirmările succesive ale valorilor se poate vorbi doar de o universalitate *post festum*.

4. Refuzul său, în termeni foarte limpezi vine și din direcția *gustului național*, în conflict latent sau declarat cu celelalte gusturi „naționale" și implicit cu ficțiunea gustului universal. Se constată destul de repede (și încă în plină perioadă clasică !) existența unui gust „francez", „spaniol", „african" etc. De unde și primele teoretizări ale „specificului național" (v. *Specificul național*, vol. III), apărute tocmai în această sferă : *De Goût et de sa diversité par rapport aux différentes nations* de De Piles (1699). La Voltaire se observă foarte bine disocierea dintre gustul universal („al tuturor timpurilor și țărilor", sumă sau sinteză posibilă a gusturilor naționale), și gustul „local", „gustul particular al unei națiuni", care — oricît de paralele și coexistente ar fi — nu pot să nu se lovească în cele din urmă. Ideea progresează prin radicalizare (mai ales în literaturile lipsite de o mare tradiție clasică), recunoscută și revendicată de toți romanticii, începînd — dintre germani — cu Herder. Principiul, reluat mereu, devine aproape o „formulă", nu fără unele notabile dezvoltări analitice. Teoria istoricității gustului duce la particularizări, și deci la recunoașterea evoluției gustului, pe o curbă ascendentă și descendentă, cu o perioadă de vîrf, în interiorul fiecărei literaturi naționale. Tot Voltaire se lansează, cu mult brio, și în astfel de demonstrații, în favoarea, bineînțeles, a Secolului Regelui Soare. În componența gustului național intră : „locurile", „moravurile", „genul de viață și forma de guvernămînt", „solul", „climatul", determinări care prevestesc triada lui Taine : „rasa", „mediul" și „momentul istoric" [97]. Și aceste argumente pledează în favoarea „modernilor" (v. *Clasic și*

modern, III, 7), gustul „național" fiind superior celui clasic prin însăși obiectivitatea cauzelor sale. Succesul acestui gust consolidează și conștiința de sine a literaturilor tinere. Cînd un „gust național" (în estetică, literatură, limbă, moravuri) urmărește să se impună altor popoare, gustul național, amenințat de invazie sau de subminare, tinde în mod legitim să se apere, să reacționeze. Cazul campaniei lui Lessing împotriva „galicomaniei". Și invers, la un alt stadiu, reacțiunea clasicizant-rațională franceză, ostilă romantismului anglo-german. Un exemplu tipic de trezire și apărare legitimă a „gustului" național îl constituie programul *Daciei literare* al lui M. Kogălniceanu și, în genere, întreaga ideologie românească a „specificului național".

5. Hotărîtoare, în desfășurarea acestui proces de relativizare, este mai ales *determinarea socială*, pe diferite trepte istorice de dezvoltare a comunităților naționale. Într-o societate primitivă sau puțin evoluată, gustul nu poate fi decît rudimentar. Dimpotrivă, la un nivel superior de civilizație, gustul devine o noțiune-simbol, sinteza celor mai înalte aspirații. Fără o mare cultură și civilizație, nu poate exista un „mare stil" și „un mare gust", program integral, exemplar pentru totalitatea formelor existenței. „Bunului-gust" estetic îi corespunde *bon-ton*-ul social, și amîndouă atributele definesc ceea ce s-a numit *l'honnête homme, the accomplished man, el discreto :* individul cu mare simț și practică socială, plin de *savoir faire* și *savoir vivre*. Această solidaritate organică se reflectă și în limbaj : accepțiile estetice și sociale ale gustului (pe deplin cristalizate încă la Baltasar Gracián) apar și se consolidează concomitent sub semnul profund „clasic" al tactului, convenienței și mondenității superioare. Omul de bun-gust respectă *les bienséances*. Definiția corespunde întru totul mentalității „curții" și „saloanelor" vechiului regim, în spiritul tradiției și convenției aristocratice. În timp ce geniul se poate ivi oriunde (chiar și „în capul unui meșteșugar" !), bunul-gust aparține în exclusivitate aristocrației : „Gustul în literatură — decide D-na de Staël — este ca bontonul în societate". Indisolubil asociat rafinamentelor unei societăți complicate, estete, predispuse spre scepticism și epicureism, acest tip de gust devine criteriul suprem de evaluare al civilizației și istoriei, împărțită (de Voltaire și alții) în „secole" cu gust și fără, deci „barbare". Orice atac împotriva civilizației

constituie un atentat împotriva gustului. Reluată în noile condiții ale societății actuale, teza nu și-a pierdut valabilitatea : „Gustul public, gustul evoluat pentru frumos, — scrie pe drept cuvînt *Scînteia* — capacitatea de a recepta valorile artistice autentice reprezintă o componentă de seamă a civilizației, indică gradul de instruire și de cultură al unei colectivități umane, reflectă nivelul de sensibilitate și de exigență al categoriilor care o alcătuiesc“ [98].

6. La acest stadiu al fenomenului colectiv, obiect de studiu sociologic, gustul tinde prin însăși dinamica sa socială la generalizare și uniformizare progresivă, cît mai aproape de punctul *nivelării* maxime. Acesta ar fi gradul zero al dimensiunii sociale a gustului, exprimat prin formule-tip, care încep să circule încă din secolul al XVIII-lea : „gustul secolului“ (în perioada *Querelle*-ei), „spiritul timpului“ (Voltaire), „gustul epocii“ (Marmontel). Un ansamblu de trăsături comune, înțeles uneori ca o rezultantă de condiții convergente, alteori ca o sumă de judecăți și „opinii publice“, nu fără unele vagi anticipări ale conceptului de „stil“ din filozofia modernă a culturii. În acest înțeles, ideea de gust se lasă recuperată și în estetica actuală. Pentru Lionello Venturi, gustul continuă să definească totalitatea elementelor obiective ale creației, o sinteză de elemente estetice, culturale și istorice, un mediu ambiant care precede și condiționează, din interior, atît creația cît și judecata estetică.

Dacă se poate vorbi de o anume universalitate relativă a gustului, ea devine posibilă numai prin această egalizare. Gustul secolului elimină ideea de perfecțiune ideală, înlocuind devalorizarea estetică printr-o revalorizare sociologică. Mecanismul său (toate aceste observații sînt vechi) constă în adaptare reciprocă, ajustare, echilibrare și, în cele din urmă, în asimilarea unei norme comune, în sensul observației ulterioare a lui Paul Valéry : „Gustul este făcut din mii de dezgusturi“. Intervin în acest proces, fără îndoială, influența contagioasă, deprinderea, conformismul, spre o medie statistică și democratică a principiului majoritar : „Gustul — constată empiric J.-J. Rousseau — nu este decît facultatea care judecă ceea ce place sau displace celui mai mare număr“. Factor estetic și de coeziune socială, în același timp, întrucît uniformizarea gustului sporește solidaritatea, constituie un

„suport al sentimentelor sociale", poate mai bine spus : „comunitare".

Tradus în limbaj modern, acest tip de gust constituie un capitol al psihologiei și sociologiei succesului, un fel de *mass media*, cu „masa" încă foarte restrînsă. Totuși interferențele dintre conceptele de gust unitar, succes și public au o ilustră ascendență. În perioada polemicilor în jurul lui *Le Cid*, Academia Franceză lansează principiul, foarte „clasic", de altfel, al necesității de „a plăcea la toată lumea". Boileau, la sfîrșitul vieții, declară că n-a avut alt criteriu suprem decît confirmarea prin succesul de public. G.B. Marino își face un adevărat program din a nu se conforma decît „gustului curent al secolului". Du Bos dezvoltă o întreagă teorie a judecății publicului : spontană, dezinteresată, intuitivă („sentimentală"), *deci* superioară reacțiunii „omului de meserie" (v. *Succesul*, vol. III). Cît despre mobilitatea gustului public și aderența la fenomenul modei literare, acesta este — fără îndoială — capitolul cel mai vechi al sociologiei literare : „În literatură — scrie Seneca — nu există nici o regulă absolută. Ea se schimbă după modă, care niciodată n-a rămas aceeași." *(Ad Luc.*, CXIV.) Raporturile dintre modă și spiritul modern, de neconceput fără adaptarea continuă la o serie de parametri variabili, sînt analizate în alte articole (v. *Modern, Modernism, Modernitate*, vol. II). Teoria „actualității", această ultimă variantă modernă a gustului adaptabil, la fel (v. *Actualitatea).* Ne învîrtim mereu printre piese de muzeu, unele adevărate poncife-fosile. Dovadă, discuția din presa noastră literară de acum cîțiva ani despre existența sau nonexistența... „gustului literar comun", de o inocență dezarmantă, dominată de cel mai autentic diletantism. [99]

7. Dacă asupra existenței gustului social nu poate fi îndoială, studiul modului de funcționare al acestui gust formează un întreg capitol de sociologie, cu neputință de refăcut în acest cadru restrîns. Se constată repede că sociologia gustului este singurul capitol cu adevărat nou, original, al pluricentenarei teorii a gustului. Nu fără unele intuiții și anticipări notabile în probleme-cheie : *factorii dominanți, grupurile determinante* și *exponenții-tip.* Căci, fără această analiză, „gustul social" riscă să rămînă o mare nebuloasă : cine vorbește efectiv

în numele lui, îl definește, îl impune ? Mediul social, de clasă, determină doar infrastructura gustului. Structura gustului este creația unor grupuri precise, bine individualizate, și a purtătorilor săi de cuvînt. Gustul apare și dispare odată cu apariția și dispariția acestor factori, ascendenți sau descendenți, dominanți sau în declin, însă totdeauna coexistenți. Schematizarea acestui proces este impusă exclusiv de necesitățile analizei.

a) În linii generale se poate vorbi, în toate cazurile, de o *dinamică descendentă*. Gustul ca și moda scoboară de sus în jos, din vîrful piramidei sociale spre bază, din sfera păturii și grupurilor conducătoare spre marele public. Între acești doi poli : *grup dominant* și *masă* se desfășoară întreaga viață socială a gustului, pe care încercăm s-o surprindem în faza ultimă, de cristalizare. Presupunem demonstrată întreaga cauzalitate socială a grupurilor specializate ale gustului și ne interesează (în acest spațiu) doar etapa finală de emisie și transmisie, prin diferite relee, pînă la aparatul de recepție al individului.

S-a observat încă în perioada clasică marele rol pe care-l joacă în materie de gust și arte, pe toată durata societății vechi, feudale, „cei mari" : „Curtea", mediul aristocratic, vechii deținători ai puterii politice și sociale. „Cei mari — subliniază Herder — nu favorizează niciodată gustul în general, ci numai pe cel ce le este specific." Adevăr fundamental : gustul începe prin a fi semnul evident al superiorității și distincției sociale, competența unei elite restrînse, specializate în contemplarea, „gustarea", definirea și propagarea frumosului. Pentru spiritele lucide ale secolului al XVIII-lea, situația este deosebit de limpede : „Plăcere delicată a oamenilor de lume", „persoanelor considerabile", „care se bucură de trecere, cele mai *en vogue*" etc. Nuanța mondenă bate la ochi : exponenții gustului sînt de fapt... exponentele lui, doamnele din înalta aristocrație, care patronează celebrele „saloane" ale clasicismului francez, în genere pătura lenește *(oisive)* a societății. Ne aflăm, de fapt, în fața unui adevărat „despotism" estetic al clasei artistocratice, și este unul din meritele D-nei de Staël de a fi demonstrat, fără replică, acest fenomen.[100] Că locul aristocrației va fi luat de burghezie nu schimbă din realitatea faptului : gustul este fixat, cultivat și promovat de cercuri aparținînd sferei conducătoare.

b) Caracteristica acestui mediu bun conducător de gust este tendința de specializare interioară, transferul competenței gustului unui grup tot mai restrîns de *delegați, exponenți, mandatari* etc. Toți teoreticienii cad repede de acord că agenții calificați ai gustului sînt *a fortiori* „puțini", „un număr foarte mic de spirite privilegiate". Cît de mic ? Voltaire riscă (pentru epoca sa) o cifră : nici trei mii, concentrați în special la Paris. Marmontel este și mai selectiv : o... duzină (la acest număr, desigur simbolic, se oprește și G. Călinescu). În orice caz, textele vorbesc în unanimitate de „raritatea oamenilor de gust", „micul număr de spirite luminate" etc., convingere curentă încă din Antichitate. Experiența istorică are valoarea sa, căci nu este de crezut că tocmai oamenii de gust ai tuturor epocilor se pot înșela în mod esențial asupra sferei lor de activitate. Se profilează deci, încă de la începuturile vieții artistice europene, figura „cunoscătorului", a cărui biografie și fenomenologie ar trebui scrisă : „mecena", „amatorul", „virtuoso", „criticul", „estetul" și multe alte asemenea măști ale „elitei". Expertul și tehnicianul gustului, care alege și se pronunță în cunoștință de cauză, devine personajul-cheie : gustul păturii dominante se reflectă integral în preferințele și deciziile sale. Selecția și succesul public rezultă din solidaritatea deplină a acestor doi factori. Gustul clasei conducătoare, al elitei și al publicului coincid integral. Spiritul clasic realizează exemplar acest moment de echilibru. [101]

c) În același timp, fenomen vizibil încă în cenaclurile Renașterii, în Pleiada franceză, apar și primele simptome de *tensiune*. Între „elită" și „public" există un conflict latent, adîncit pe măsură ce sfera „publicului" se mărește și scapă de sub controlul și înrîurirea directă a „elitei". În această fază apar primele oscilări evidente ale gustului, urmate de polarizări inevitabile. De unde tendința sciziunii, a întoarcerii reciproce a spatelui : oamenii de gust se închid tot mai ferm în sfera lor specializată, în timp ce publicul începe să-i ignore și chiar să-i conteste. Cunoscătorii nu recunosc și nu se raliază succeselor de public, fiind negați la rîndul lor în numele sensibilității suverane și exigențelor vieții literare. Acest moment de răsturnare a raportului se reflectă foarte limpede în teoriile și criti-

cile, foarte severe, ale abatelui Du Bos *(Du Jugement des gens de métier,* II, Ch. XXV). [102]

d) Înclinarea categorică a balanței în favoarea exclusivă a scriitorului, care începe să respingă atît pe „cunoscătorii" profesioniști, cît și publicul incompetent, în numele gustului său strict individualizat, corespunde primelor simptome de *rebeliune „genialoidă"*, de esență romantică. Sfidarea „vulgului profan" constituie o veche voluptate literară, pe care o avea și Horațiu, transmisă din plin Renașterii, verificată de întreaga istorie a literaturii. Dar acum este vorba de ceva mai mult : „geniul" acoperă cu sarcasme gustul public, pentru a-l compromite total și a-l înlocui cu al său, singurul în care crede. Idealul scriitorului este să-și creeze publicul *său,* mai întîi captat printr-o operă de succes, apoi orientat în sensul noului gust : al creatorului decretat infailibil. Gestul este tipic spiritului romantic, adept al „geniului", singurul calificat să dea „legi" artei și să fixeze gustul public. Heliade introduce la noi astfel de idei : „Gustul autorului devine cu timpul gust general al națiunii". Macedonski îl urmează îndeaproape : *„Literatorul* se adresează la oamenii de gust, nu la mulțime, și apoi credem că un bun ziar literar formează cu încetul gustul publicului. Dați publicului adesea opere frumoase și veți vedea de nu va înțelege publicul..." Ultima etapă, ideal vorbind, aparține „avangardei". În materie de gust, ea devine de-a dreptul intolerantă, din persecutată, persecutoare. Cine nu s-a lovit de dictatura gustului „esteților" și „avangardiștilor", de fanatismul și intransigența atitudinii lor ? De o parte — adepții, inițiații ; de cealaltă — profanii, filistinii, „burghezii" etc. [103] Ciclul s-a încheiat, printr-o mișcare completă de rotație : sensul „geniului" și al „avangardei" este răsturnarea gustului majorității, înlocuirea sa radicală prin gustul minorității și învestirea sa cu toate atributele autorității dominante. Veșnică reîntoarcere de o logică desăvîrșită.

e) În această deplasare circulară, spiritul și metodele societății capitaliste introduc un plus de cinism și pragmatism al succesului. Pătura dominantă în materie de gust este alta, dar relația nu se schimbă. În locul elitei aristocratice apare elita financiară, locul mecenatului este luat de *manager,* de marele *businessman,* care înțelege să domine și în materie de

artă : cine plătește își impune gustul. Este noua „comandă socială" : a patronilor, comanditarilor, editorilor, directorilor de teatru, trusturilor de presă, radio și televiziune, proprietarilor aparatului de propagandă, reclamă, publicitate etc., etc. Cine aspiră la marele succes trebuie să se execute. Cine refuză, este împins în situații marginale, periferice, obscure, de *underground* etc. Analiza fenomenului aparține îndeosebi sociologiei apusene [104], în deplină cunoștință de cauză (v. *Succesul*, vol. III).

X. Acțiunea acestor factori determină un proces permanent de *stratificare* și *ierarhizare*, demonstrație suplimentară în favoarea relativității gustului. De fapt, este excesiv (sau pur teoretic) a vorbi doar despre „gust". În realitate, nu există decît „gusturi", polarizate și diferențiate pe axe istorice și valorice :

1. „Cunoscătorii" de orice speță trec, mai întîi, peste faptul fundamental (care coincide cu însăși apariția literaturii culte) că monopolul obiectiv al gustului nu le aparține. Alături de cultura și gustul „literar" își face simțită prezența gustul „popular", la fel de tradițional și de legitim. Recunoașterea sa însoțește întreaga evoluție a conceptului de cultură și literatură populară, intrată în experiența tuturor autorilor (în special dramatici), preocupați de succesul „marelui public". Gustul clasic are exigențele sale, el însă nu poate închide ochii în fața realității. O mărturie franceză (din 1663) despre Lope de Vega constată că : „El a voit să-și scuze barbaria prin gustul poporului care-l plătește". În secolul următor, gustul popular este asimilat tot mai mult gustului „natural", necultivat, neliteraturizat, „vulgar", „de plus bas étage", care duce la tipologia și antinomia *gust natural / gust social*. Rezolvarea este văzută prin educare și sincronizare progresivă : gustul public, majoritar, mai mult sau mai puțin „natural", urmează să se adapteze gustului de „elită". Mentalitatea clasică nu concepe o altă soluție. [105]

Societatea modernă, în special occidentală, menține această stratificare, cu tendința — mai ales în ultimele decenii — a specializării excesive la limita pulverizării. În astfel de condițiuni, sincronizarea *gust cultivat / gust public* devine tot mai dificilă, deoarece ambele gusturi tind spre diversificare și

fracționare continuă. Sub ochii noștri se petrece, probabil, cea mai mare explozie a limitelor gustului din întreaga sa istorie. Încă în perioada romantică se observă neomogenitatea gustului, caracterul său eterogen, împărțirea sa în „clase". În secolul nostru, aceste „clase" devin adevărate grupuri microsociologice. În linii mari, prin simplificare extremă, se poate vorbi de un public *mic, mediu* și *mare,* de un *lowbrow, middle brow* și *highbrow* al societății industriale și de consum. Analiza descoperă însă un număr mult mai mare de grupuri sociologice și culturale, animate de foarte multe centre, constituite în comunități estetice închise, exclusiviste, uneori adevărate camarile și cercuri de admirație mutuală. Spectacolul artei moderne, unde fiecare *ism* are gustul și publicul său, o dovedește cu prisosință. Promoția socială a femeii, la rîndul său, creează un gust feminin, a tineretului — la fel etc. Gustul are sex, vîrstă, program estetic definit de „elite" noi, specializate, tot mai „democratizate" prin multiplicare. Fiecare gust actual are exponenții săi „tip". [106]

2. Fenomenul stratificării este cu atît mai important, cu cît el determină criteriul *ierarhizării.* „Superior" și „inferior" pe scara socială tind să devină atribute valorice, grade de comparație, sinonime cu noțiunile de „bun-gust" și „prost-gust". Gustul „social" al clasei superioare subordonează și depreciază gustul „natural" al claselor inferioare. Transfer abuziv, fără îndoială. Dar mereu verificat de-a lungul istoriei, care schimbă criteriul bunului sau prostului-gust. Nu însă și raportul constant de subordonare, și deci de tensiune, dintre gusturi. În secolul al XVIII-lea adevărată placă turnantă a disocierii radicale dintre gustul „artist" și „popular", principiul-etalon este natura, „natura frumoasă". Bunul-gust o cultivă, prostul-gust o neagă prin ignorare, supralicitare, căutarea ostentativă a noutății, exacerbarea originalității. De o parte, gustul „tradițional", „care s-a purificat de-a lungul epocilor"; de cealaltă „perfecționarea" prin „speculație", cultivarea „curiozităților sclipitoare și fragile", a „complezenței și indulgenței", deci a modei, adevărat fenomen de decadență. Reflexul valorizării intervine și azi în noile ierarhii negative ale epocii: *Kitsch, mid-cult, paraliteratură* etc. Stratificarea nu mai este socială, ci culturală. Însă foarte reală, promotorii artei *kitsch*

fiind noile „elite" sociale, parveniții lumii de afaceri și alte categorii de parveniți etc.[107] Voga subită, la noi, a icoanelor pe sticlă, multe contrafăcute, de calitate și proveniență dubioasă, se încadrează în același fenomen al prostului-gust. Este numai unul din exemplele posibile : falsele obiecte de artizanat, mobila pirogravată etc.

3. Transformată în *principiu educativ*, norma bunului-gust devine un factor esențial al promovării gustului, în limitele unei pedagogii în parte empirice, în parte științifice, dar totdeauna eficace atunci cînd dezvoltă virtualități reale. Observația demonstrează că gustul este un produs de sedimentare, exercițiu și cultivare sistematică, în cadrul unui climat care stimulează și propagă frumosul. Născută în mediile artistice și ale criticii de artă, ideea se transmite esteticii și criticii literare clasice, unanimă în convingerea că „gustul trebuie dezvoltat prin educație, reflexie și experiență". De unde o adevărată propedeutică : lecturi și mai ales relecturi clasice și critice, studiu și disciplină, convorbiri și confruntări cu oamenii de gust, „experiențe repetate", observații și comparații, frecventarea tuturor artelor, specializarea într-o artă de predilecție. Substanța gustului este cultura, proces deschis, continuat toată viața. Cine pretinde că s-a cultivat o dată pentru totdeauna dovedește infatuare sau naivitate. Nu știe ce spune. Bunul-gust este un simț estetic global, total, gust ideal — de competență foarte largă — și gust cultivat fiind unul și același lucru. Aceste principii circulă de secole și metodele moderne de formare ale gustului literar, prizate îndeosebi în mediile anglo-saxone cu înclinări pragmatice, pășesc pe urme ilustre : Arnold Bennett continuă pe Pope, T.S. Eliot pe Diderot etc. Definițiile actuale vorbesc, toate, de existența unui „dar cultivat", de „percepție specializată", de „educația gustului" etc.[108] Gustul unește teoria și practica estetică într-o experiență indisolubilă, unanim recunoscută.

4. În sfera *creației*, efectele pozitive ale gustului consolidează, în esență, teoria „progresului", „perfecțiunii" și „rafinamentului" artistic (v. *Progresul literar*, vol. II). În domeniul *criticii literare*, buna educație a gustului contribuie la fixarea, consolidarea și antrenarea facultății critice, printr-o percepție mai fină, o selecție mai riguroasă, o posibilitate sporită

de raportări și comparații inedite. În același timp, „gustul critic" (expresia se întîlnește încă la Burke) profită de pe urma clarificării principiilor estetice de bază, îndepărtarea prejudecăților și „superstiției literare", acumularea cunoștințelor, erudiției. Critic incult este o contradicție în termeni, din păcate des întîlnită în sfera jurnalisticii literare, contrafacerea sau degradarea publicistică a criticii, la nivelul de jos al gustului, scoborît prin lipsă de educație. De altfel, „cărțile — cum spune și Voltaire — se citesc cu spiritul autorilor buni". Ceea ce reclamă educația publicului larg, al cărui gust trebuie ridicat la dimensiunile literaturii superioare. Educația gustului își găsește finalitatea ultimă în ceea ce se numește azi *mass media*, „cultura de masă", idee de proveniență iluministă, concept foarte limpede la Diderot, de pildă.

Educația estetică de masă nu este o idee tocmai nouă nici în cultura noastră. Întregul program al literaturii ca „luminare", dominant cel puțin pînă la mijlocul secolului trecut, o implică. O *Bibliotecă a omului de gust* se întemeiază în 1884, o *Societate pentru dezvoltarea artelor în România, „Ileana"*, sub impulsul lui Bogdan-Pitești, în 1897. Teoretic, cel puțin, epoca noastră acordă o mare importanță „esteticii vieții cotidiene", „psihologiei culturii de masă", „esteticii industriale" etc., preocupări excelente, dezbătute din abundență, eficace în măsura în care promotorii au, efectiv, „gust" și mijloace de a-l impune, prin cît mai bune curele de transmisie. În principiu, întreg acest ciclu hermeneutic ar trebui să dea rezultate extraordinare : gust sensibil infuz în mulțime, rafinat prin acțiuni educative de mari proporții, încorporat într-o producție mereu sporită de capodopere... Sigur este că enormele mijloace de difuziune ale civilizației moderne conduc spre universalizarea progresivă a gustului. Un mare semn de întrebare rămîne doar *calitatea*, obiectul propriu-zis al acestei expansiuni fără precedent a comunicării estetice de masă. [109]

5. Adevărul este că un anume scepticism cu privire la progresul indefinit al gustului se face auzit încă la pionieri și precursori. Gustul se poate educa, dar și *corupe*, fie prin exces de rafinare, fie prin cădere în trivial și vulgarizare. Explicația propusă aparține filozofiei ciclice, a „grandorii" și „decadenței". După o perioadă de „perfecțiune", gustul intră în

criză, se degradează, curbă de evoluție distinctă de progresul ideologic și al civilizației. Fenomenul este atît de vizibil, încît un autor obscur, Rémond de Saint-Mard, se întreabă cu secole în urmă *Sur les causes de la décadence du goût en France* (1734). Răspunsul dominant în veacul al XVIII-lea este „corupția moravurilor", teză reluată și amplificată de Rousseau pînă la procesul ideii de lux și civilizație. Excesul de „rafinament", „delicatețe" și „voluptate", ar atrage depravarea inevitablă a gustului. Unele explicații psihologice pătrund și mai adînc în miezul problemei : plictiseala unită cu nevoia de raritate, de noutate, duce la exacerbare, la o excitație goală, pur formală, a ineditului. De unde hipertrofia imaginației, dublată de blazarea simțurilor. Gustul, tot mai nesatisfăcut, intră în cercul vicios al amatorilor de stupefiante, prin sporirea continuă a cantității de droguri. Rezultatul, aparent paradoxal, este tendința permanentă de uniformizare, conformismul. Creatorul se supune modei imediate, actul creației fiind înlocuit prin mimetism și simulare. Criticul devine docil, circumspect, intimidat de opinia publică, gata să dea dreptate tuturor (fenomenul este surprins încă de Erasmus, La Bruyère și Diderot !). Cît privește publicul, dominat și chiar terorizat de spectrul ridicolului, el cade repede în convențional și standardizare. De sus și pînă jos, deci, în toate compartimentele, un coeficient însemnat de contrafacere, falsitate, lipsă de autentic. În mod straniu, dar nu inexplicabil, toate aceste vechi observații se regăsesc în bună parte și în „stilul modern" al epocii actuale. [110]

XI. Întreaga doctrină a relativității și evoluției gustului duce la o teorie a *mutației*, de care E. Lovinescu și-a legat — în critica noastră — numele, formulă pe care o acceptăm în esență, nu fără a o reformula în spiritul nostru și a nota, în treacăt, că ea aparține unui cerc de idei mult mai larg. Ea este implicată, și înainte de Lovinescu, în toate tezele criticii impresioniste (Anatole France o profesează în mod explicit), în orice concepție estetică ridicată pe substrat istoric, evoluționist, hegelian etc. Despre „mutație" vorbește azi și Gaëtan Picon, între alții. Se poate face și observația, preliminară, că ideea de „mutație", aplicată realităților estetico-literare, este *stricto-sensu* numai în parte exactă : nici creația, nici recep-

ția literară nu cunosc salturi absolute, bruște, cu caracter ereditar. S-o reținem, deci, în sens extensiv : de variație, schimbare, discontinuitate. În care înțeles ea circulă, fără exagerare, de secole : ideea de *corsi* și *ricorsi*, de creștere, înflorire, degenerare, o presupune pînă la evidență. Prea se aruncă unii publiciști asupra acestei noțiuni, în care văd (din lipsă de perspectivă istorică) o teorie foarte nouă și foarte subtilă ! „În artele care depind numai de imaginație — scrie Voltaire — există tot atîtea revoluții cîte schimbări politice în state ; ele se transformă în mii de feluri în timp ce noi ne străduim să le fixăm." Gustul se caracterizează prin instabilitate și inconsecvență : „Se întîmplă uneori, nu știu pentru ce, — constată ironic abatele Prévost — că publicul disprețuiește într-o perioadă ceea ce a prețuit în alta și că aceleași opere, pe care le-a copleșit altă dată de elogii și le-a admirat, cad în cea mai desăvîrșită uitare". Despre „o schimbare în genul romanului, precum și în gusturile națiunii", scrie, cu bune exemple, și Helvétius. Unde stă totuși dificultatea ?

Nici acești precursori, nici impresioniștii, nici E. Lovinescu nu văd în mutație altceva decît o rezultantă globală, produsul unei cauzalități nediferențiate. Mutația este efectul unui complex de factori (nimic mai adevărat). Dar dacă se vorbește despre „mutația valorilor estetice", sîntem îndreptățiți să ne întrebăm în ce constă mutația valorii *specific* estetice, fără a nega în nici un fel totalitatea interdependențelor sociale, ideologice, psihologice etc. ale valorii estetice. În ce mod aceste condiționări se reflectă în forme specifice („act complex, cu caracter dublu, zigzagat", observă Lenin) în sfera specificului estetic, și cum *acest* specific (nu cadrele și valorile sale heteronome !) se deplasează, evoluează, este supus unui proces de „mutație" în cadrul suprastructurii ? Adevărul este că între criteriile estetice și extraestetice ale mutației există o mare confuzie, pe care nici alți critici, nici E. Lovinescu n-au disociat-o cu toată rigoarea. Tendința generală duce la identificarea „esteticului" cu „gustul public", deci cu deplasările de „opinie publică", mai mult sau mai puțin „literară". În acest mod se neagă nu numai foarte relativa „autonomie" a artei, dar însăși existența specificului estetic, identificat cu fenomenul pur social al „succesului". Frumos este ceea ce place azi. Cui ? Cunoscători-

lor, publicului, „sensibilității contemporane", noțiune vagă, mai mult decît aproximativă ? Toți acești factori sînt invocați solidar sau prin implicație circulară. În realitate, nu se poate vorbi de o mutație obiectiv estetică decît în funcție de alte criterii, intrinsec și efectiv estetice. Absorbim și reformulăm, conform metodei noastre de sinteză, și o serie de observații [111] anterioare :

1. *Deplasarea* fundamentală privește, în primul rînd, conținutul definițiilor estetice. Concepțiile despre artă, „frumos", poezie, literatură se schimbă, variază în timp și spațiu. Este un adevăr de primă evidență, confirmat de întreaga estetică și istorie a ideilor literare. Mutația se produce în interiorul conceptului estetic, în sfera sa cea mai largă („principii", „legi", „idealuri" etc.). La o privire atentă, chiar cele mai „universale" și „absolute" concepte primesc definiții și accepții variabile, fie numai și printr-o simplă nuanță în plus sau în minus. Nici o definiție nu se suprapune *integral* peste alta, fie numai prin jocul sistemelor lingvistice, la nivelul expresiei, pentru a nu mai sublinia aspectul, foarte important, al corupției sau îmbogățirii semantice. Orice principiu estetic, orice formulă, orice definiție are „istoria" sa, făcută dintr-o serie de mutații, de amplitudine variabilă. Luați oricare idee : de „natură" sau „realism", de „poezie" sau „gen literar" și veți constata o mare cantitate de accepții, care, firește, se pot „schematiza" și „modela". Dar totdeauna *altfel*, în serie infinită.

Schema, ideală firește, a istoriei unei idei estetice sau literare pare să includă următoarele momente : a. *formularea*, încorporarea ideii într-o serie de texte teoretice, care încep să circule, să fie reproduse, pastișate, sau imitate, să inspire comentarii etc. La un moment dat, doctrina se stabilizează, face „autoritate". Urmează : b. *dogmatizarea* inevitabilă, sub impulsiunea unei convergențe de factori, dintre care adoptarea de către unele cercuri conducătoare (după cum am văzut) constituie un eveniment esențial. În acest stadiu, ideea se „fixează", devine rigidă, tot mai intolerantă și mai agresivă față de interpretări heterodoxe, devieri etc. Este începutul uzurii, carenței. Ideea, ajunsă la saturație ca formulare și putere de difuziune, determină în cele din urmă, printr-o reacțiune inevitabilă : c. *mutația*. Ea se traduce, în sfera ideilor, printr-o dublă atitu-

dine, de obicei conjugată, nedisociată : 1) *antidogmatică*, opoziția deschisă împotriva gustului „vechi", modelelor „antice", legilor și normelor perimate, neacceptabile gustului „nou" și alte asemenea controverse, tipice eternei polemici dintre „antici" și „moderni" (v. *Clasic și modern*). Cînd apar primele rebeliuni românești împotriva tiraniei „gustului" tradițional ? Pentru savoarea (și actualitatea) definițiilor, amintim de un text, din 1832, de Petrache Poenaru : „Depărtînd gustul exclusiv și pedantesc care adoarme duhul și oprește mișcarea ideilor nouă". Un altul, din 1840, de Ion Codru-Drăgușanu : „Pentru gust nu se pot stabili reghie cu preciziune matematică. Așa și frumosul relativ e numai ce place". („Iovinescianism" curat !) ; 2) *apariția ideilor noi*, care combat și se substituie, prin eliminare, celor vechi, sclerozate. La acest nivel se produc, în domeniul teoretic, toate luările „moderne" de poziție : valorizarea noutății, transformarea actualității din atribut istoric în calitate estetică, programarea diferențierii și originalității, liberalizarea continuă a conceptelor cu tendință de toleranță, relativism, scepticism, chiar blazare, la spiritele critice și opinia publică ; și, invers, de neodogmatizare, la polul opus, specifică adepților fanatici ai noutății *lor*, hipertrofiate, exacerbate. În felul acesta, ideile se nasc și mor periodic, repetînd, în condiții istorice mereu schimbate, o istorie eternă ideală. [112]

2. În același timp, mutație înseamnă și actul propriu-zis al *creației*, care obligă, prin însăși noua sa ipostază, la un efort de adaptare și modificare din partea conceptelor. Estetica reflectă în mod necesar (cu excepția teoriilor pur speculative, deductive și dogmatice) orice modificare a intuiției și expresiei artistice, coeficientul de diferențiere față de orice altă operă anterioară. În raport cu totalitatea literaturii precedente, noua creație aduce un plus de frumusețe, o nouă percepție, un raport neașteptat al elementelor formale. Fenomenul noutății sau originalității verifică și consolidează aceeași idee de mutație. În spațiul latențelor estetice s-a produs un eveniment inedit, în interiorul structurii literare — o modificare notabilă, în seria abstractă a operelor literare — o deplasare, o „mutare a unei piese pe eșichierul infinit al artei. Orice surpriză estetică echivalează cu o mutație.

Bineînțeles, opera de creație sintetizează și numeroase elemente „istorice" preexistente. Dar nu deplasarea continuă a acestor elemente constituie mutația propriu-zisă, ci exclusiv noua lor configurare. Confuzia între aceste două planuri, chiar dacă interdependente, este frecventă. Între coeficientul de „istorie" și de „creație" al operei, determinant, specific, semnificativ în planul mutației estetice, rămîne numai acesta din urmă. În rest, nu se poate nega faptul că orice act de creație încorporează scheme, tehnici și raporturi figurative databile istoric, asociate unor stiluri, curente sau programe ; că el absoarbe elemente de cultură literară și artistică, de „gust" estetic, în sensul definiției Croce-Venturi ; că se supune într-o măsură oarecare gustului public dominant, determinat istoric, printr-un coeficient necesar de conformism ; că, în totalitatea lor, predispozițiile creatoare sînt realizate la nivelul actual al percepției „realității", „vieții", „societății", argument tipic al esteticii sociologice, pe care însă îl primesc și esteți ca Macedonski, într-un text puțin cunoscut, dar revelator :

„Ar fi cu totul ciudat ca noi, cei ai zilei de acum, să fim altceva decît tot cei ai zilei de ieri și astfel oamenii să se primenească, iar gîndurile și modul de a le exprima să rămînă cele de acum trei mii de ani".

De unde posibilitatea și necesitatea a două tipuri de istorie a mutației valorilor estetice : a) studiul succesiv al creațiilor, urmărite în coeficientul lor ireductibil de originalitate, ceea ce ar duce la o succesiune lineară de expertize „monografice", orice operă fiind o *monogenie*, o personalitate ; b) studiul istoric al elementelor preestetice, începînd cu al procedeelor formale (în sensul formaliștilor ruși), stilistice, specifice unor programe și curente ; al gustului estetic și cultural, în ambianța căruia opera s-a format ; al infrastructurii ideologice-sociale, morale, psihologice etc., investigată în totalitatea elementelor efectiv recuperate, transfigurate, simbolizate estetic. De obicei, adepții mutației istorice au în vedere numai acest gen de cercetare, neglijînd etajul superior. O bună metodă de istorie literară știe să asocieze și să ierarhizeze ambele perspective. [113]

3. Variația conceptelor și operelor determină *varietatea interpretării critice*. Este a treia și ultima formă de mutație a valorilor estetice, însoțită în mod inevitabil (cum spune și E. Lovinescu) de „revoluția valorilor critice". Ea nu poate fi înțeleasă în nici un caz în sensul jurnalistic al cuvîntului, de „reporter" al gustului public, urmărit în toate oscilațiile, sau de „istoric" al gustului prin consemnarea — cu sau fără aparat critic — a fenomenelor de opinie literară. Reputația socială nu se confundă cu verdictul critic, deși se constată adesea sincronizări suspecte, opinii-medii de presă sau redacții, fraze de repetiție etc. Acestea sînt ticurile cronicarului jurnalist, preocupat să cadă mereu în picioare, intimidat și de faptul (obiectiv) al marii abundențe de manifeste, programe, stiluri noi, care uneori derutează și pe experți. Pentru a nu fi învinuit că n-a receptat la timp o operă originală, el este dispus să accepte, în mod egal, nediferențiat, *toate* inovațiile, avînd pentru fiecare formulă fraze-șablon, opinii preconstituite, o receptivitate suspect de largă etc. Este încă una din urmările pulverizării gustului actual și a mentalității sale profund anticlasice. Raționamentul-tip este următorul : dacă nu există nici un criteriu obiectiv și stabil al gustului, iar fluctuația judecăților și interpretărilor critice sare în ochi, opera „clasică", „durabilă", „eternă", „universal și permanent valabilă" constituie un mit, o eroare profundă, o prejudecată tenace, pe care teoria mutației este chemată s-o desființeze. În realitate, tocmai teoria mutației, bine înțeleasă, confirmă permanența valorilor clasice.

Dacă este adevărat că „intrînd în jocul acestor mutații estetice fiecare operă mare a omenirii se încarcă de sensuri, pe care, fără să le fi avut, poate, i le acordă generațiile succesive" (E. Lovinescu), chiar această posibilitate de reinterpretare continuă, polisemantică, demonstrează și realizează „eternitatea" artei. Caracterul clasic, absolut, al unei opere echivalează cu posibilitatea permanentă de a semnifica diferit, de a-i deplasa accentele axiologice ale textului, de a recupera, în limitele percepției criticului, tot ceea ce rezistă după ce „perimarea" parțială a operei s-a produs. O adevărată creație este atît de bogată, rezerva sa de semnificație atît de abundentă, încît chiar dacă un aspect se stinge (simbolic, ideologic etc.), el poate fi substituit prin alte aspecte latente sau de penumbră. S-a vor-

bit de „intermutația" valorilor. Poate și mai exactă este „estetizarea", în timp, a valorilor, absorbirea și integrarea lor succesivă în ordinea estetică, singura dominantă în cîmpul artei. Vechile simboluri religioase au azi o funcționalitate pur estetică, prin reconversiune. În felul acesta, citim mereu *altfel alți* clasici (Homer devine tot mai mult o „formă", o „noțiune" abstractă, căreia îi atribuim periodic un *alt* conținut), „revizuire" echivalînd în acest plan cu lectura critică în sinusoidă. Macedonski profesează o astfel de „mutație" încă din 1895, cînd teoria lovinesciană nu se constituise :

„Ce a plăcut acum trei mii de ani nu mai place decît excepțional peste trei mii, dar este susceptibil să placă iar generalității după o curgere de secole. În acest mod se explică cum puțini mai sunt entuziasmați de Homer, cum toată clasicitatea e onorată, dar nu mai e citită. Tot astfel, însă mult mai repede, au evoluat în timpi mai moderni Racine, Corneille, Voltaire, Dante, Pope, Lamartine, iar astăzi Zola. Literatura se află actualmente în plasele unei noi evoluțiuni, a simbolismului."

Devine evident că prin jocul actualizării permanente, posteritatea fiind succesiune de succese publice, recepții critice și interpretări posibile, teza „morții" sau „învechirii" operelor clasice apare mult exagerată (v. *Clasicismul*, VII, 4). Valorile trecutului nu sînt nici impenetrabile, nici intransmisibile, nici nerecuperabile.[114] Numai opera născută moartă moare iremediabil. Celorlalte, li se sting unele semnificații, dar li se aprind, pe rînd, altele ; variantele pot să se modifice, prototipul rămîne mereu același. Istoria criticii literare consemnează mișcarea acestor variații de o amplitudine tot mai redusă : mutația aprecierii publice, mutația interpretărilor critice, mutația interpretării aceluiași critic („revizuirea"). Toate echivalează cu regenerarea periodică a literaturii, demonstrație concretă a perenității sale.[115]

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Referinţe

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CRITICA IDEILOR LITERARE

1) J.P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, tr. rom. (Buc., 1965), p. 243; Julien Benda, *Du Style des idées* (Paris, 1948), p. 275; 2)Marcel Granet, *La Pensée chinoise* (Paris, 1968), p. 363—364; glose semantice în același sens la Etiemble, *Tradition et innovation (XI-e Rencontre Internationale de Genève*, Neuchâtel, 1956), p. 385—386, 388; *Connaissez-vous la Chine?* (Paris, 1964), p. 173; citatul din Confucius revine și la alți autori, în diferite contexte; 3) *Epicurus to Herodotus*, 37—38 (Epicurus, *The Extant Remains*, Oxford, 1926, p. 21); 4) Condorcet, *Tableau historique des progrès de l'esprit humain* (Paris, 1923), p. 86, 289; Mirabeau, *Essai sur le despotisme*, 1774 *(Oeuvres*, Paris, 1912, p. 5); Rivarol, *Journal poétique national et autres textes* (Paris, 1964), p. 270; 5) Barret H. Clark, *European Theories of the Drama* (New York, 1959), p. 231; 6) David Hume, *Of the Standard of the Taste*, XXIII *(Essays...*, Basil, 1793, I, p. 247); 7) Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles lettres* (Basil, 1801), I, p. 18, 34, 36; 8) J.F. La Harpe, *Lycée ou cours de littérature* (Paris, 1834), I, p. VIII; 9) Remy de Gourmont, *La Culture des idées* (Paris, 1926), p. 114; Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* (Paris, 1933), p. 152; René Wellek, *The Term and Concept of „Classicism" in Literary History (Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore, 1965, p. 106); Charles Lalo, *XIV-e Congrès International d'histoire de l'art*, 1926, *Actes du Congrès* (Laupen-Bern), II, p. 78—79; Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen-Age latin*, tr. fr. (Paris, 1956), p. 304; două acuzații actuale convergente, din perspectivă semiologică și cibernetică: Svend Johansen, *La Notion de signe dans glossématique et dans l'esthétique*, în *Travaux du Cercle linguistique de Copenhague*, V (1949), p. 299 („notions trompe l'oeil": *katharsis*, *imitație*, *je ne sais quoi* etc.) și Dennis R. Wier, *A Suggested Basis for Literary Evaluation*

by Computer Processing, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVI (1967), p. 47; **10)** Jean Hankiss, *La Terminologie d'histoire littéraire et les littératures comparées*, în *Neophilologus*, XXIII (1938), p. 365, 368; *ibidem*, *Théorie de la littérature et littérature comparée (Comparative Literature, Proceedings of the Second Congres of I. C. L. A.*, ed. Werner P. Friedrich, Chapel Hill, 1959, I, p. 99); Anna Balakian, *L'Originel et l'original nuance linguistique, distance poétique (Actes du IV-e Congrès de l'A. I. L. C.*, La Hague, 1966, II, p. 1265); **11)** Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (Paris, 1941), p. 193; Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologna, 1962), p. 234; Georges Mounin, *Chefs pour la linguistique* (Paris, 1969); Tzvetan Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*, în *Communications*, nr. 8/1966, p. 138; Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris, 1966), p. 268; C.K. Ogden—J.A. Richards, *The Meaning of Meaning...* (London, 1960), p. 122, 131; cîteva „nelămuriri" filozofice: E. Durkheim nu știe precis ce înseamnă „stat", „libertate", „democrație" etc. *(Les Règles de la méthode sociologique*, Paris, 1938, p. 29); Julien Benda nu este edificat asupra sensului „progresului", „libertății", „națiunii" etc. *(op. cit.*, p. 178); J.-P. Sartre vrea să lămurească o dată pentru totdeauna ce înțelege prin „angajament existențialist" *(L'existentialisme est un humanisme*, Paris, 1968, p. 105) etc. Și scriitorii sînt obsedați de mari scrupule semantice: Aldous Huxley, Albert Camus etc.; **12)** Pascal, *Pensées*, 38 *(Oeuvres*, Paris, 1936, p. 832); E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1787), p. 4; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 41; P.J. Proudhon, *Du Principe de l'art et de sa destination sociale* (Paris, 1875), p. 29; **13)** La Bruyère, *Des Jugements*, 56 *(Oeuvres complètes*, Paris, 1962, p. 360); **14)** Pascal, *op. cit.*, p. 361; Voltaire, *Abus des mots*, *Dictionnaire philosophique (Oeuvres complètes*, Paris, 1829, vol. XXX, p. 58—62); Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 65; David Hume, *op. cit.*, I, p. 247; Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, 1770, II, p. 345), alte proteste „iluministe": Helvétius, *De l'Esprit*, I, Ch. IV; Holbach, *Système social*, I, Ch. IX; Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur* (Paris, 1968), p. 239; **15)** *Cui prodest?*, în *Tribuna*, nr. 38/1967; **16)** Samuil Micu, *Logica, adecă partea cea cuvîntătoare a filosofiei* (Buda, 1799), p. 53, 54, 183—188; *Poesii a lui Aga G. Asaki* (Eși, 1836), p. 153—171; I. Heliade-Rădulescu, *Regulile sau gramatica poezii*, 1831 (G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești*, Buc., 1967, p. 134); *Literatura: Academie*, în *Curierul românesc*, XIX (1847), p. 187—188, 190—191, 195—196; W. Traug-Krug, *Manual de filosofiă și de literatura filosofică*, tr. de A. Treb. Laurianu (Buc., 1847), I, p. 235—237; N. Balotă, *Hermeneutica și critica antropologică (Eu-*

phorion, Buc., 1969, p. 270—271 etc.); 17) Titu Maiorescu, *Critice* (Buc., 1967), II, p. 305; C. Dobrogeanu-Gherea, *Studii critice* (Buc., 1967), p. 134; H. Sanielevici, *Cercetări critice și filozofice* (Buc., 1968), p. 216—217; Mihai Ralea, *Între două lumi* (Buc., 1943), p. 68; Tudor Vianu, *Studii de literatură română* (Buc., 1965), p. 28; *Simetria*, III, iarna 1940—primăvara 1941, p. 89—100; în cele 8 fascicole ale acestei frumoase reviste (1939—1947), în cadrul *Dicționarului*, apar articole despre arta plastică: I *(Arhitectura, Baroc, Simetria, Proporția)*, II *(Armonie, Athena, Clasicism, Ritm, Tema)*, III *(Moldova, Profil)*, IV *(Extrados — Intrados, Cupolă)*, V *(Axa, Bizanț, Bizantin, Coloana, Ordin, Roma)*, VI *(Desen, Formă, Compoziție)*, VII *(Convențional, Plastica)*, VIII *(Egipt, Progres, Problema, Tema, Tehnica)*; două articole despre: *Detaliu* (II) și *Stil* (III) se datoresc Mariei Cotescu; este cea mai serioasă încercare românească anterioară în acest domeniu; Vladimir Streinu, *Dicționarul criticii literare*, în *Luceafărul*, nr. 9/1966; 18) Nichita Stănescu, *Convorbiri literare* în *Gazeta literară*, nr.47/1965 (pentru un „Manual popular de estetică"); Mihai Ungheanu, *Cronica literară*, în *Luceafărul*, nr.30/1968 („necesitatea unei redefiniri a noțiunii de poezie"); Dan Mănucă, *Concepte ambigui în critica poeziei*, în *Ateneu*, nr. 7/1966; *ibidem*, *Terminologia criticii literare*, în *Cronica*, nr. 15/1969; Matei Călinescu, *Critică și limbaj*, în *România literară*, nr. 24/1970; *Critica literară*, *Tinerii critici răspund*, în *Familia*, nr. 3/1971; *Critică și generație*, în *Tomis*, nr. 3/1971 (bine marcate răspunsurile lui Constantin Călin, Marian Popa, M.N. Rusu); Savin Bratu, Gh. Ciompec și Margareta Iordan, *Pentru un dicționar al esteticii noastre literare*, în *Analele Universității București, Seria Științe Sociale, Filologie*, X, 23, 1961; Mircea Anghelescu, Emil Boldan, Margareta Iordan, Ion Oana, Pavel Ruxăndoiu, *Dicționar de terminologie literară* (Buc., 1970); o discuție critică integral negativă în *Argeș*, nr. 7/1970; *Dicționar de estetică generală*, în *Contemporanul*, nr. 45/1970; *Dicționar de literatură și artă modernă*, în *Astra*, nr. 1—5, între timp (oct. 1972), volumul a apărut în întregime: *Dicționar de estetică generală*; 19) Șerban Foarță, *Critica '68*, în *Luceafărul*, nr. 4/1969; T. L. B[irăescu], *Critica „ideilor literare"*, în *Orizont*, nr. 6/1969; Mircea Iorgulescu, *Două cărți de critică*, în *Argeș*, nr. 8/1970; Mircea Tomuș, *Un dicționar al ideilor literare*, în *Steaua*, nr. 5/1970; Ov. Ghidirmic, *Un program integralist*, în *România literară*, nr. 52/1970; 20) Ne propunem să revenim într-un mic „eseu" asupra afinităților „enciclopedice" ale culturii și spiritului românesc; 21) Robert Collison, *Encyclopedias, Their History throughout the Ages* (New York, 1964); *Le Dictionnnaire des arts et des sciences*, par M.D.C., de l'Académie Française (Paris, 1694), 2 vol.; o nouă ediție „revue, corrigée et augmentée" de Fontenelle (Paris, 1731), 2 vol.; De Boze, *Eloge de*

Th. Corneille, 1710 (*Oeuvres* de P. et de Th. Corneille, Paris, Garnier, p. 456); H. Hume, *Terms Defined or Explained* (*Elements of Criticism*, Basil, 1795, III, p. 278—309); un exemplu bibliografic actual: F.W. Bateson, *Key Literary Terms and Concepts* (*A Guide to English Literature*, London, 1967, p. 253—255); Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (Leipzig, 1793), 3 vol.; J. Christ. Theoph. Ernesti, *Lexicon*... (Lipsiae, 1795, 1797); Jules Adeline, *Lexique des termes d'art* (Paris, 1884), p. 5—6; Jacques Plowert, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (Paris, 1888), p. I—II; 22) Cîteva din revendicările „vocabularului" literar universal şi infailibil: Henri Roddier, *Littérature comparée et histoire des idées* (*Littérature générale et histoire des idées*, Paris, 1956, p.17); Marcel Bataillon, *Actes du III-e Congrès de l'Association internationale de littérature comparée* (Mouton, 1962), p. 31—32; Jean Fabre, *L'Art de l'analyse dans „La Princesse de Clèves"*, în *Cahiers de littérature*, 2, mai 1966, p. 8; aceeaşi preocupare cu prilejul unui *Entretien à Prague sur la notion de la „décadence"*, în *La Nouvelle critique*, no. 156—157/1964, p. 79; cu aplicaţii la literatura comparată: Henri Roddier, *De l'emploi de la méthode génétique en littérature comparée* (*Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, Chapel Hill, 1959, I, p.122); Etiemble, *Donner un sens plus pur aux mots de la tribu* (*Comparaison n'est pas raison*, Paris, 1963, p. 73—77); despre evoluţia şi necesitatea adoptării unor noi termeni literari: Hans Mayer, *Entwicklung und Wandlung literaturwissentschaftlicher Termini*, în *Acta litteraria*, V, 1962, p. 63—75; Alexandre Cioranescu, *Imitation et influence ou l'insuffisance de deux mots* (*Actes du IV-e Congrès de l'A.I.L.C.*, La Haye, II, 1966, p. 917—921); Hana Jechová, *L'Oeuvre-question et l'oeuvre-réponse* (*ibidem*, II, p. 927); 23) *Liberal Arts Dictionary in English, French, German, Spanish*, ed. by Mario A. Pei and Frank Gaynor (New York, 1952); Charles Duffy—Henry Petit, *A Dictionary of Literary Terms* (New York, 1953); *A Handbook of Literary Terms*, compiled by H.L. Yelland, S.C.J. Jones and K.S.W. Easton (New York, 1966); M.H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms* (New York, 1966), cel mai superficial dintre toate; Sylvan Barnet, William Burto, *A Dictionary of Literary Terms* (Boston—Toronto, 1960); William Flint Thorall and Addison Hibbard, *A Handbook to Literature*, revised and enlarged by G. Hugh Holman (New York, 1960), cele mai reuşite din această categorie; 24) Heinrich Mahlberg, *Literarisches Sachwörterbuch* (Bern, 1948); *Kleines literarisches Lexikon*, III, *Sachbegriffe* (Bern und München, 1966); Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969), cel mai complet în categoria sa; Roberto Berardi, *Dizionario di termini della critica letteraria* (Firenze, 1968); o analiză a lucrărilor lui M.H. Abrams şi Roberto

Berardi, în articolul nostru: *Două mici dicționare literare*, în *Gazeta literară*, nr. 13/1968; 25) *Dictionary of World Literature, Criticism-Forms-Techniques*, ed. by J.T. Shipley (New York, 1953), vol. II; *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Alex. Preminger editor (New Jersey, 1965); William Rose Benét, *The Reader's Encyclopedia* (New York, 1965); *Das Fischer Lexicon, Literatur*, II, 1—2, Hgb. von Dr. Wolf Hartmut Friedrich—Dr. Walther Killy (Frankfurt-am-Main, 1965); 26) Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique* (Paris, 1961), p. V—VII; un fragment inedit din articolul *Ironia*, cu o notă introductivă, în *Romînia literară*, nr. 8/1971; destul de extravagant: Federico Carlos Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, I, *Terminos y conceptos literarios* (Madrid, 1949); 27) Dicționare specializate auxiliare; *filozofice:* Dr. Rudolf Eisler, *Wörterbuch der Philosophischen Begriffe* (Berlin, 1910), 3 vol.; André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Paris, 1932), 3 vol.; Paul Foulquié — Raymond Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique* (Paris, 1962); Jean Laplanche—J.B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* (Paris, 1967); Roger Verneux, *Le Vocabulaire de Kant* (Paris, 1967); *Enciclopedia filosofica* (Venezia—Roma, 1957), 4 vol.; alte dicționare și enciclopedii de „științe sociale", folosite în cadrul diferitelor articole; *lingvistice:* Mario A. Pei—Frank Gaynor, *A Dictionary of Linguistics* (Totowa, New Jersey, 1967); Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos* (Madrid, 1968); *istoria artei*: *Lexikon der Kunst*, Band I: A—F (Leipzig, 1968); *enciclopedii de citate*: L. De Mauri, *Flores sententiarum* (Milano, 1926); *The Oxford Dictionary of Quotations* (Oxford University Press, 1955); *Everyman's Dictionary of Quotations and Proverbs*, compiled by D.C. Browning (London, 1965), p. 34—36; P. Dupré, *Encyclopédie des citations* (Paris, 1959); 28) Cine dorește să urmărească avatarurile și aventurile *Dicționarului internațional de termeni literari* va consulta izvoarele următoare: J. Hankiss, *Helicon*, I (1938), p. 187—188; *ibidem*, *op. cit.*, *Neophilologus*, XXIII (1938), p. 366 (lansarea unui *Vocabulaire d'histoire littéraire*, la Congresul internațional de istorie literară, Amsterdam, 1935, proiect adoptat de Comisia internațională de istorie literară, propus prin *Helicon*, de J. Hankiss și E. Gerlötei, sub forma: *Liste provisoire des titres d'articles du Dictionnaire des notions d'histoire littéraire)*; temă centrală la *Le III-e Congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, Utrecht, 1962, comunicări despre: *alegorie*, *baroc*, *eseu*, *literatură*, *lirism*, *manierism*, *simbol*, *stil* etc.; Robert Escarpit—Nicole Robine, *Enquête préliminaire sur le vocabulaire de la critique littéraire*, în *Revue de littérature comparée*, no. 1/1961, p. 91—101; Robert Escarpit, *Rapport sur le Dictionnaire international des termes littéraires*, Fribourg, 1964 (Bordeaux, Centre de Sociologie des faits littéraires); Alain Boisson,

Rapport sur le Dictionnaire international des termes littéraires, Belgrade, 1965 (Bordeaux, Institut de littérature et de techniques artistiques de masse); N.I. Popa, *Dicţionarul internaţional de termeni literari*, în *România literară*, nr. 14/1969; Alain Boisson, *Rapport sur le Dictionnaire international des termes littéraires*, Bordeaux, 1970 (deci: *le constat d'échec*); ecouri şi într-o *Convorbire cu Robert Escarpit*, în *România literară*, nr. 38/1970: din peste 500 de articole omologate, integral redactate sînt numai 108,232 „în curs de redactare", iar 160... încă vacante!; 29) *Materialy do „Slovonika rodzajów literackich (Materials to the „Dictionary of the Literary genres")*, în *Zagadnienia Rodzajów Literackich*, T. IX, X, XI, 1968; *Viaţa literară sovietică*, nr. 7/1961, p. 129; ni se semnalează şi un *Mik Dikţionar de terminologie literară* de E. Cernaia, L. Esan, J. Evtuşenko (1968), de uz şcolar; 30) Henri Roddier, *op. cit. (Proceedings of the Second Congress of the International Comparative Literature Association*, Chapel Hill, 1959, I, p. 115); 31) Jean Hankiss, *op. cit., Neophilologus*, XXIII (1938), p. 367—368; *ibidem, op. cit., (Proceedings...*, Chapel Hill, 1959, I, p. 98); 32) Roger Caillois, *Vocabulaire esthétique* (Paris, 1946), p. 8 (ideea pseudodicţionarului polemic); *Diccionario portábil para simbolistas*, în *Atlántida*, no. 4/1897 (metoda de a lansa noi idei, folosită şi de Paul Adam şi Felix Fénéon, în *Petit glossaire...* amintit); 33) Cîteva observaţii convergente, în acelaşi sens, în diferite sfere critice şi literare: Gaëtan Picon, *Le Style de la nouvelle poésie (Histoire des littératures*, Paris, 1957, II, p. 212); *L'Écrivain et son ombre* (Paris, 1953), p. 22, 24; Wladimir Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée* (Paris, 1954), p. 28, 84; Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris, 1959), p. 75, 240, 314; Roland Barthes, ancheta despre *La Théorie* a revistei *V H 101*, no. 2, Été 1970, p. 6; Delmore Schwartz, *The Isolation of Modern Poetry*, în *The Kennyon Review*, no. 2/1941, p. 217—218; Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 550, 801; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris, 1963), p. 13—14; Nathalie Sarraute, *La Littérature, aujourd'hui*, în *Tel Quel*, no. 9/1962; Cornel Mihai Ionescu, *Generaţia lui Neptun (Grupul 1963*, Buc., 1967), p. 63, 66, 68, 70; 34) În acest punct poziţia noastră întîlneşte şi este confirmată, din plin, de numeroşi exponenţi ai criticii moderne; doar cîteva referinţe reprezentative: Adriano Tilgher, *Studi di poetica* (Roma, 1934), p. 60—61; Marcel Raymond, *op. cit., Epilogue*; J.-P. Sartre, *op. cit.*, II, p. 354; Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 184—185; Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris, 1966), p. 95; Roland Barthes, *Critique et vérité* (Paris, 1966), p. 46; 35) Werner Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung* (Berlin, 1963), p. 154; J.P. Proudhon, *op. cit.*, p. 232—233, 294 (*„l'école critique. Art raisonneur, art penseur, art réfléchi"*); Lautréamont, *Oeuvres complètes* (Paris, 1969), p. 384; Oscar Wilde, *The*

Works (London, Collins), p. 291, 293, 345; **36)** H. Taine, *Philosophie de l'art*, II, Ch. IV (Paris, Hachette), I, p. 151—152; **37)** Poziție exprimată și în articolul *De ce se citește critica?*, în *Romînia literară*, nr. 3/1971; de asemenea în *Invenția critică (Introducere în critica literară*, Buc., 1968, p. 409—439); Luciano Anceschi, *Metodologia del nuovo (Gruppo 63)*, Milano, 1964, p. 9 („... anche le *idee* sono, in qualche modo, *opere*..."); **38)** J.T. Shipley, *Vocabulary of Criticism (op. cit.*, II, p. 88—89); **39)** Walter Binni, *Poetica, critica e storia letteraria* (Bari, 1964), p. 17, 30—31, 35; Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte* (Torino, 1964), p. 10, 109; René Wellek, *Concepts of Criticism* (New Haven—London, 1965), p. 109; **40)** Noi reevaluări și dezvoltări ale acestei metode: Niels Thulstrup, *An Observation Concerning Past and Present Hermeneutics*, în *Orbis litterarum*, 1—4/1967, p. 22—44 (pe marginea lucrărilor de teorie hermeneutică ale lui Dilthey, Emilio Betti, Hans Georg Gadamer); Peter Szondi, *L'herméneutique de Schleiermacher*, în *Poétique*, no. 2/1970, p. 141—155; **41)** O mențiune fugitivă în acest sens doar la Charles Edward Whitmore: *The Validity of Literary Definitions*, în *P.M.L.A.*, XXXIX (1924), p. 733; **42)** La Bruyère, *Des Ouvrages de l'esprit*, 1; Baltasar Gracián, *El Oraculo manual*, 1: „Toate lucrurile au ajuns astăzi la culme"; dar ca ironia să fie completă, și această idee scoboară în Antichitate *Pereant illi, qui ante nos nostra dixerunt* (Donatus); Lautréamont are, deci, dreptate s-o întoarcă în deriziune: „Nimic n-a fost spus etc." *(op. cit.*, p. 395); deci încă o dată: „Nimic nou sub soare"; **43)** Istoria acestui capitol al hermeneuticii ar trebui scrisă pe larg. Un precursor al viziunii globale inițiale este Pascal: „Il faut tout d'un coup voir la chose d'un seul regard, et non pas par progrès de raisonnement, au moins jusqu'à un certain degré" *(Pensées*, 21); Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, tr. it. (Bari, 1966), p. 15, 94, 99—100, 148, 164, 166, 273—275; J.-P. Sartre, *La Méthode progressive—régressive (Questions de méthode*, Paris, 1960, p. 119—229); foarte exactă descrierea „mecanismului gîndirii organizate", în cel mai pur spirit hermeneutic, la Julien Benda, *op. cit.*, p. 105—106; **44)** În critica literară, relația *tot-parte* este teoretizată încă în secolul al XVIII-lea: „No true judgement can be formed, even of a part, without a capacity of comprehending the whole at once" (Alexander Gerard, *An Essay on Taste*, Edinburgh, 1764, p. 142); „We ought afterwards to re-examine the principles by the effect of the composition, as well as the composition by that of principles" (Edmund Burke, *op. cit.*, p. V); dintre moderni, B. Croce trebuie citat în primul rînd: „Comprendere un opera d'arte è comprendere il tutto nelle parti e le parti nel tutto", în *Le Antinomie della critica d'arte*, 1906 *(Problemi di estetica*, Bari, 1923, p. 43); o excelentă punere la punct pe marginea metodei lui Leo Spitzer, la Jean Starobinski,

La Relation critique (Paris, 1970), p. 66—79; 45) Rolul eminent al preconceptului în domeniul studiilor literare este bine intuit și pus în lumină încă de H. Bergson, *La Pensée et le mouvant* (Paris, 1934), p. 23—35; o revendicare în același sens și la Charles Edward Whitmore, *op. cit.*, p. 731—732; asupra acestui punct, atît critica „universitară", cît și cea „nouă" par a fi de acord: *Situation de la littérature comparée. Sa portée humaine et sa légitimité*, în *Proceedings of the Second Congress of the I.C.L.A.* (Chapel Hill, 1959), I, p. 134—135 și Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique* (Paris, 1955), p. 10; Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 171, 176, 235; Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în *Communications*, no. 8/1966, p. 2; un punct de vedere identic este exprimat la noi și de G. Călinescu, *Principii de estetică* (Buc., 1939), p. 110; 46) T.S. Eliot, *Tradition and the Individual Talent*, 1919 *(Selected Essays*, London, 1966, p. 15); 47) Eugenio Coseriu, *Sincronia, diacronia y tipologia*, în *Actas del XII Congreso Internacional de Linguistica y Filologia Románicas*, Madrid, 1965 (Madrid, 1968), I, p. 269—283; I. Tynianov — R. Jakobson, *Les Problèmes des études littéraires et linguistiques*, 1928 *(Théorie de la littérature*, Paris, 1965, p. 139); 48) Edward D. Seeber, *On Defining Terms (Comparative Literature*, Southern Illinois University Press, 1961, p. 38—40); J. Hankiss, *op. cit.*, *Neophilologus*, XXIII (1938), p. 368; 49) Adrian Marino, *Introducere...*, p. 254—274; 50) B. Croce, *Storia dell'estetica per saggi* (Bari, 1942), p. 154; Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 31—34, 247; 51) Philippe Sollers, *Écriture et révolution (Théorie d'ensemble*, Paris, 1968, p. 75); 52) Michel Butor, *Des Citations (Essais sur les essais*, Paris, 1968, p. 114—119, 216); Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine* (Paris, 1969), p. 229, 233, 240—241); 53) Charles Edward Whitmore, *op. cit.*, p. 730—731, 733; René Wellek, cf. *Actes du III-e Congrès de l'A.I.L.C.*, 1961 (Mouton, 1962), p. 144; Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 46; în urmă, Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 26; 54) Larne Van Hook, *The Metaphorical Terminology of Gr. Rhetoric and Literary. Criticism* (Chicago, 1905), p. 9, 17; 55) M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1958), p. VI; 56) Raymond Bayer, *Les Notions esthétiques et le travail de la critique d'art*, în *XIV-e Congrès international de l'art...* (Laupen — Bern, 1936), I, p. 162—163; 57) G. Călinescu, *op. cit.*, p. 16; Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1240; 58) Cîteva teoretizări: B. Croce, *Estetica* (Bari, 1941), p. 43—44; *Problemi di estetica*, p. 286; Marcel Raymond, *Aux frontières du maniérisme et du baroque*, în *Actes des journées internationales d'étude du Baroque* (Montauban, 1968), p. 73; Jean Rousset, *op. cit.*, p. 247—249; 59) Paul Foulquié — Raymond Saint-Jean, *op. cit.*, p. 156; 60) O soluție asemănătoare la J.C. La Drière, *Technical*

Terminology (J.T. Shipley, *op. cit.*, II, p. 416); 61) Charles Edward Whitmore, *op. cit.*, p. 724, 727; Julien Benda, *op. cit.*, p. 49, 143; Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 281; Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, p. 17; *Vérité et poésie* (Neuchâtel, 1964), p. 159; Jean Rousset, *op. cit.*, p. 247, 248, 251, 256; Louis Vax, *La Séduction de l'étrange* (Paris, 1964), p. 6—8, 240, 242; în același sens: Matei Călinescu, *Eseuri despre literatura modernă* (Buc., 1970), p. 116, 174, 180, 185; 62) Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, tr. rom. (Buc., 1969), p. 16—17; 63) Edmund Burke, *op. cit.*, p. 4; 64) Pascal, *op. cit.*, p. 362—363; 65) Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement humain*, L. II, Ch. XXIX, § 4 (Paris, Flammarion, p. 206); 66) Detalii într-o polemică: *Paradoxuri reale și imaginare*, în *România literară*, nr. 22/1970; 67) Ion Bălu, *G. Călinescu* (Buc., 1971), p. 355—356; 68) La Bruyère, *Des Ouvrages de l'esprit*, 62 *(op. cit.*, p. 88); 69) Mario De Micheli, *Le Avanguardie artistiche del novecento* (Milano, 1971), p. 206—207; 70) Pascal, *Pensées*, 65 (*op. cit.*, p. 836); 71) Adrian Marino, *Originalitatea studiilor literare*, în *Ramuri*, nr. 14/1969; 72) Simonde de Sismondi, *De la Littérature du midi de l'Europe* (Paris, 1819), I, p. 14; 73) Boileau, *Préface*, 1701 *(Oeuvres poétiques*, Paris, 1866, p. 2); 74) Paul Foulquié — Raymond Saint-Jean, *op. cit.*, p. 331; Julien Benda, *op. cit.*, p. 228; 75) Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 713; în același sens, cu aplicație la ideile literare: Charles Edward Whitmore, *op. cit.*, p. 725; M.H. Abrams, *op. cit.*, p. 5; Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 10; 76) Adrian Marino, *Diversificarea cronicii literare*, în *Cronica*, no. 43/1968; la încheierea unui an de activitate săptămînală, un articol-program: *Critica ideilor literare* (nr. 25/1969) generalizează rezultatele experienței la etapa respectivă; o sistematizare succintă, ulterioară, în prefața lucrării noastre: *Modern, modernism, modernitate* (Buc., 1969, p. 6—8); o prezentare tehnică și în *Dicționarul de idei literare*, în *România literară*, nr. 14/1969; în sfîrșit, *Avem nevoie de o critică efectiv nouă, modernă*, în *Făclia*, 25 ianuarie 1970; 77) S. Damian, în *Luceafărul*, nr. 12, 14, 15, 16, 17/1971, ciclul pare să continue; 78) Cîteva referiri pozitive la metoda și *Dicționarul* nostru: N. Balotă, *Critică*, în *Familia*, nr. 3/1967; Ov. S. Crohmălniceanu, *Cronică*, la *Modern, modernism, modernitate*, în *România literară*, nr. 5/1970 (în genere, criticii acestei cărți au menționat „noutatea" metodei adoptate, sau măcar a proiectului); Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 178—180; acum în urmă: I. Negoițescu, *Probleme ale criticii actuale*, în *România literară*, nr. 12/1971.

ACTUALITATEA

1) V.I. Lenin, *Caiete filozofice* (Buc., 1956), p. 300; 2) Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate* (Buc., 1969), p. 40; 3) *Vocabulaire d'esthétique: Actualité*, în *Revue d'esthétique*, no. 1—2/1964, p. 122—129; 4) Boileau, *L'Art poétique*, III, v. 391 în *Oeuvres poétiques* (Paris, 1866), p. 234; 5) Jacques Peletier, *Art poétique departi en deux livres*, L. II (Lyon, 1555), cf. Arsène Soreil, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française* (Bruxelles, 1955), p. 23; 6) *Efemeride*, în *Cumpăna*, nr. 9/1909; 7) Mihai Ralea, *Scrieri din trecut* (Buc., 1958), III, p. 45; 8) G. Călinescu, *Despre orizont (Scriitori străini*, Buc., 1967, p. 779); 9) Boileau, *Epître*, III, v. 48 (*op. cit.*, p. 130); 10) *Pensées*, 168, în *L'Oeuvre de Pascal* (Paris, 1936), p. 868; 11) G. Călinescu, *Noțiunea de „prezent"*, în *Contemporanul*, nr. 28/1961 (comentar al pasajului din Pascal); 12) Georges Poulet, *Études sur le temps humain* (Paris, 1949), p. XXIII—XXIV; 13) G. Flaubert, *Correspondance*, 26 Août 1846 (Paris, 1891), I, p. 137; 14) Ștefan Bănulescu — Ilie Purcaru, *Colocvii* (Buc., 1964), p. 131; 15) G. Călinescu, *Cronicile optimistului* (Buc., 1964), p. 187; 16) ibidem, *Notații de lector*, în *Contemporanul*, 28 martie 1958; 17) Montesquieu, *Lettres persanes*, CIX *(Oeuvres complètes*, Paris, 1859, II, p. 252); 18) Joubert, *Pensées*, art. VI, 200 (Paris, 1909), p. 102; 19) Tudor Arghezi, *Bilete de papagal* (Buc., 1947), p. 249; 20) *Vocabulaire d'esthétique: Actualité*, *op. cit.*, p. 122; 21) G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, p. 360; 22) *ibidem*, *op. cit.*, *Contemporanul*, nr. 28/1961; 23) J.-P. Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II, p. 15—16; 24) Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 196—197; 25) Ștefan Bănulescu—Ilie Purcaru, *op. cit.*, p. 131; 26) Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 233; 27) Antonin Artaud, *En finir avec les chefs-d'oeuvre*, 1933 *(Le Théâtre et son double*, Paris, 1964, p. 113—127); 28) Paul Zarifopol, *Clasicii (Din registrul ideilor gingașe*, Buc., 1926, p. 76); 29) C. Rădulescu-Motru, *De ce literatura română e lipsită de actualitate*, în *Noua revistă română*, nr. 42/1901; 30) Nathalie Sarraute, *L'Ere du soupçon* (Paris, 1956), p. 160—161; 31) Albert Camus, *Discours de Suède* (Paris, 1958), p. 57; 32) G. Călinescu, *Scriitori străini*, p. 780; 33) Articolul absoarbe substanța a două texte anterioare, pe care le anulează: *Clasic și actual*, în *Contemporanul*, nr. 52/1965, și *Criteriile actualității*, *ibidem*, nr. 39/1968.

ANTILITERATURA

1) Întreaga demonstrație și documentare într-o lucrare în pregătire: *Biografia ideii de literatură*; 2) Mircea Eliade, *Survivance et camouflages des mythes (Aspects du mythe*, Paris, 1963), p. 197—232; 3) Daniel-Rops, *Ni ancien, ni moderne: chrétien (Tradition et innovation*, Neuchâtel, 1956, p. 22); 4) Eugen Ionescu, *Nu* (Buc., 1934), p. 293; 5) André Gide, *Romans, récits et soties, œuvres lyriques* (Paris, 1958), p. 3; 6) J.-J. Rousseau, *Les Confessions*, L. VIII, passim *(Oeuvres complètes*, Paris, 1964, I); *Pensées et maximes* (Paris, 1822), I, p. 174; Conte Léon Tolstoï, *Qu'est-ce que l'art?*, tr. fr. (Paris, 1911); 7) Raymond Williams, *The Long Revolution* (London, 1965), p. 179; 8) Jacques Rivière, *La Crise du concept de littérature*, în *La Nouvelle revue française*, XI (1924), p. 167, 169; Marcel Arland, *Sur un nouveau mal du siècle, ibidem*, XI (1924), p. 156; Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris, 1959), p. 71, 113, 223; Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine* (Paris, 1969), p. 31, 128, 194, 196; John P. Sisk, *„Beatniks and Tradition" (A Casebook of the Beat*, New York, 1968, p. 191); Eugen Ionescu, *op. cit.*, p. 161, 297; 9) Tristan Tzara, *Lampisteries précédées des sept manifestes dada* (Paris, 1963), p. 104, 112; Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento* (Milano, 1971), p. 163, 173; André Breton, *Les Vases communicants* (Paris, 1932), p. 128; *Qu'est-ce que le surréalisme* (Bruxelles, 1934), p. 25; Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 10; Vito Amoruso, *La Letteratura beat americana* (Bari, 1969), p. 41, 76, 144, 162; Saşa Pană, *Sadismul adevărului* (Buc., 1936), p. 126; 10) J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, I, XII *(op. cit.*, II, p. 58); André Gide, *Les Nourritures terrestres (op. cit.*, p. 153); Marcel Achard, *op. cit.*, p. 155—156; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 38, 62—63, 119; Eugen Ionescu, *Nu*, p. 231, 267, 295; 11) Ruzena Grebenickova, *Les Formalistes russes et le roman moderne*, în *La Nouvelle critique*, nr. 180/1966, p. 75; Alain Robbe-Grillet, *Une Voie pour le roman futur*, 1956 *(Pour un nouveau roman*, Paris, 1963, p. 21); 12) Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 24; André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris, 1963), p. 42; Denis Roche, *La Poésie est inadmissible (Théorie d'ensemble*, Paris, 1968, p. 226); J.-P. Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?*, 1948 *(Situations*, Paris, 1948, II, p. 34, 82—83, 177, 311); Philippe Sollers, *Picard, cheval de bataille*, în *Tel Quel*, nr. 24/1966, p. 92; *Écriture et révolution*, Entretien de Jacques Henric avec Philippe Sollers *(Théorie d'ensemble*, Paris, 1968, p. 67—79); *L'Écriture et la parole*, questions échangées entre Alain Jouffroy et Jean-Pierre Faye, *Lettres françaises*, nr. 1232/1968; 13) Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris, 1945),

p. 104; Aragon, *Traité du style* (Paris, 1928), p. 163; J.-P. Sartre, *op. cit.*, II, p. 152, 311; Bernard Pingaud *(Dictionnaire de littérature contemporaine*, Paris, 1963, p. 73); *Philippe Sollers, mandarin ou révolutionnaire?*, în *Le Monde de livres*, no. 7308/1968; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 220, 222, 245, 343; Jean-Claude Schneider, *Comment continuer à écrire?*, în *La Nouvelle revue française*, no. 196/1969, p. 635; Benjamin Péret, *Le Deshonneur des poètes* (Paris, 1965), p. 64—67; **14)** René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1961), II, p. 127; **15)** Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 279; Wladimir Weidlé, *Les Abeilles d'Aristée* (Paris, 1954), p. 260, 323; Henri Laugier, *La France atteinte par „littératurite"*, în *Le Monde*, 23—24 Juillet 1967; concurența prin *mass media* este unul din cele mai răspîndite locuri comune ale epocii; **16)** Ferdinand Brunetière, *Essais sur la littérature contemporaine* (Paris, Calman-Lévy), p. 352; André Gide, *Journal*, 1889—1939 (Paris, 1955), p. 1211; J.-P. Sartre, *op. cit.*, II, p. 243; Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 212; George Steiner, *Language and Silence* (New York, 1967), p. IX—X, 4, 53; Wladimir Weidlé, *op. cit.*, p. 289, 301, 357; **17)** Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne* (Paris, 1935), II, p. 148—149; Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 1422; Wladimir Weidlé, *op. cit.*, p. 196, 219—220, 245—246, 253, 261, 317; **18)** Rigaut: „Vous êtes tous des poètes et, moi, je suis du côté de la mort" (Albert Camus, *L'Homme révolté*, Paris, 1951, p. 118); Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes* (Paris, 1962), p. 63, 65, 80, 135, 164; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 40, 128, 162, 204—205; Wladimir Weidlé, *op. cit.*, p. 250; **19)** René Wellek, *op. cit.*, II, p. 72; Maria Banuș, *Antidiluviană*, în *Contemporanul*, nr. 22/1970; Edmond et Jules de Goncourt, *Journal* (Paris, éd. définitive), I, p. 292, passim; **20)** Keats, *Poems and Selectes Letters* (New York, 1962, p. 408: scrisoare din 22 decembrie 1818); Lautréamont, *Oeuvres complètes* (Paris, 1969), p. 353: *Les Chants de Maldoror*, VI, VIII; Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes* (Paris, 1967), p. 270: scrisoare din 15 mai 1871 *(La Lettre du voyant)*; Gustav Janouch, *Gespräche mit Kafka* (Fischer Bücherei, 1961), p. 35—36; Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 581; Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris, 1964), p. 119; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 58—59, 62; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 339; Dora Vallier, *Art, anti-art et non-art*, în *La Nouvelle Revue française*, no. 201/1969, p. 382; Pierre Cabanne-Pierre Restany, *Anti-forme (L'Avant-garde au XX-e siècle*, Paris, 1969), p. 40; dintre criticii români, în sensul vederilor noastre: Al. Piru, *Anti-poezie*, în *Luceafărul*, nr. 15/1968; Matei Călinescu, *Originile poeticii antipoeticului (Conceptul modern de poezie*, Buc., 1970, p. 120—145); **21)** Hubert Gillot, *La querelle des anciens et des modernes en France* (Paris, 1914), p. 333; Geo Bogza, *Sîngele și cerneala*, în *România literară*, no. 22/1970; **22)** René Dumesnil, *Le Réalisme*

(Paris, 1936), p. 25; Verlaine, *Oeuvres poétiques complètes* (Paris, 1965), p. 327, 914; Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1285; **23)** Tristan Tzara, *Note sur la poésie*, 1919 *(op. cit.*, p. 109); Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris, 1945), p. 104, 337; Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française* (Paris, 1960), p. 626; cîțiva critici actuali ostili „literaturii": George Steiner, *op. cit.*, p. X; Claude-Edmonde Magny, *Essai sur les limites de la littérature* (Paris, 1967), p. 162; Roland Barthes, *Sur Racine* (Paris, 1963), p. 155 etc.; Sașa Pană, *op. cit.*, p. 133; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 231, 267, 295; **24)** Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 11—12, 61, 342; *De la littérature à l'alittérature* (Paris, 1969), p. 207—208; **25)** Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, I, p. 292; Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 219; *I Poeti futuristi... con un proclame di F. T. Marinetti* (Milano, 1912), p. 22; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 170; Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, p. 59; Marcel Iancu, *Însemnări despre artă*, în *Contimporanul*, nr. 45/1924; Gellu Naum, *Medium* (Buc., 1945), p. 13; Marcel Proust, *Les Plaisirs et les jours* (Paris, 1924), p. 201—203; Mihai Ralea, *Caritatea bunului gust (Valori*, Buc., 1935, p. 77—79); Tudor Vianu, *Criza ideii de artă în literatură (Transformările ideii de om și alte studii...*, Buc., 1946, p. 111—118); Vladimir Streinu, *Antiarta*, în *Luceafărul*, nr. 8/1967; despre problema „antiformei" și „paraartei": Dora Vallier, *op. cit.*, p. 378—388; Pierre Cabanne —Pierre Restany, *op. cit.*, p. 37—41; două articole românești: Victor Ernest Maşek, *Paraartisticul și criza noțiunii de artă*, în *Revista de filozofie*, nr. 12/1969; Dan Grigorescu, *„Anti-arta"*, *„Non-artă"*, în *Amfiteatru*, nr. 1/1970; **26)** J.-P. Sartre, *op. cit.*, II, p. 217; Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc* (Buc., 1969), p. 239; Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1966), p. 484; Lautréamont, *op. cit.*, p. 361—362, 365; Marcel Raymond, *De Baudelaire au surréalisme* (Paris, 1933), p. 259, 312, 324, 399; Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* (Paris, 1964), p. 36; Denis Roche, *op. cit.*, p. 223, 226; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 366; Wladimir Weidlé, *op. cit.*, p. 35—36, 91, 175; Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1789; Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les lettres* (Paris, 1941), p. 27,29—30; Aragon, *Le Mouvement perpétuel, Poèmes* (1920—1924), p. 26; Eugen Ionescu, *Nu*, p. 164; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 201; cîțiva critici ai „antiliteraturii" în sensul definit de noi: Marcel Arland, *op. cit.*, p. 158; Gaëtan Picon, *op. cit.* p. 303; Claude-Edmonde Magny, *op. cit.*, p. 32—34; Mario De Micheli' *op. cit.*, p. 208, 258; **27)** Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 11, 632; Roger Caillois, *Les Impostures de la poésie* (Paris, 1945); **28)** Benedetto Croce, *La Poesia, la non-poesia e l'antipoesia (La Poesia*, Bari, 1969, p. 56—60); **29)** Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Genève, 1970), p. 9—10, 25, 128; Alejandro Cioranescu, *El Barroco o el descumbrimiento del*

drama (Universidád de la Laguna, 1957), p. 282, 287; Claude Mauriac, *De la littérature à l'alittérature*, p. 37—38; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 154—160, 725—726; **30)** Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 17, 30, 58, 139; *Antologia literaturii române de avangardă* (Buc., 1969), p. 547; Lautréamont, *op. cit.*, p. 340, 357; Claude Mauriac, *L'Alittérature contemporaine*, p. 141—142; **31)** Hugo Friedrich, *Ästhetik des Hässlichen (Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg, 1964, p. 32); Rimbaud, *op. cit.*, p. 55, 238; Lautréamont, *op. cit.*, p. 327, 339, 371; *I Poeti futuristi...*, p. 22; Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes* (Paris, 1965), p. 45; Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 123—126, 131, 136; **32)** Tristan Tzara, *op. cit.*, p. ; Lautréamont, *op. cit.*, p. 330, 348, 361, 362—363, 364, 366, 369, 372, 376—377; Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 127, 132, 134; **33)** Edmond et Jules de Goncourt, *op. cit.*, I, p. 213; Lautréamont, *op. cit.*, p. 328; Wladimir Weidlé, *op. cit.*, p. 36; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 163; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 116; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 39, 41, 43, 64, 79, 85; Eugen Ionescu, *Nu*, p. 57, 249; *Journal en miettes*, p. 114; J.-P. Sartre, *op. cit.*, II, p. 10; *Les Mots* (Paris, 1964), p. 208; Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 583; Ion Biberi, *Lumea de mîine* (Buc., 1946), p. 233; Geo Dumitrescu îşi reafirmă ulterior aceeaşi poziţie (v. *Gazeta literară*, nr. 33/1966); *Écriture et révolution... (op. cit.*, p. 67); **34)** Lautréamont, *op. cit.*, p. 381, 386; Paul Eluard (Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 616—617); Virgil Teodorescu (Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950*, Buc., 1968, p. 132); *André* Breton, *op. cit.*, p. 181; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 50, 74, 75, 279; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 64, 139; Benjamin Péret, *op. cit.*, p. 59; Roland Barthes, *Essais critiques*, p. 47; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 335, 380; **35)** Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 105; André Breton, *op. cit.*, p. 56; Aragon, *Les Collages* (Paris, 1965), p. 47, 48, 50—51, 96, 113, 123—124; Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologna, 1962), p. 230; *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj*, în *Unu*, nr. 35/1931; Philippe Sollers *(Théorie d'ensemble*, p. 324); Matei Călinescu, *Cartea ca bibliotecă*, în *România literară*, nr. 52/1970; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 61, 238—241; Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 31, 39; Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète* (Paris, 1968); referinţele posibile sînt mult mai numeroase; despre „montaj", şi un studiu românesc: Mihai Miroiu, *Folosirea montajului în romanul englez modern (Virginia Woolf şi James Joyce)*, în *Studii de literatură universală*, XI, 1968; **36)** Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1467; II, p. 1502; J.-P. Sartre, *op. cit.*, II, p. 90, 239; Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 78, 242, 295, 319—320; Wladimir Weidlé, *op. cit.*, p. 21, 22, 36; Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 113; **37)** Mérimée, scrisoare din 23 nov. 1856 (Claude Mauriac, *De la Littérature à l'alittérature*, p. 273); Lautréamont, *op. cit.*, p. 346, 353; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 26;

Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 60; Pierre Voltz, *La Comédie* (Paris, 1964), p. 179—180, 183, 187; **38)** Lautréamont, *op. cit.*, p. 322; Wladimir Weidlé, *op. cit.*, p. 78; Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 60, 291; G. Călinescu, *Istoria literaturii române* (Buc., 1941), p. 803; Matei Călinescu, *Eseuri critice* (Buc., 1967), p. 97, 108; Cesare Pavese, *Lavorare stanca* (Torino, 1952), p. 156, 157, 159; **39)** Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 411; Emmanuel Mounier, *op. cit.*, p. 63, 65, 80, 164; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 43, 268; Francis Ponge, *Le Parti pris des choses* (Paris, 1967), p. 181—182; Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 129; Paolo Chiarini, *L'Avanguardia e la poetica del realismo* (Bari, 1961), p. 15; **40)** D'Annunzio: „Cuvintele pe care le scriu cu zgomot își pierd pe loc litera și sensul", „muzica este visul liniștii" (Francesco Flora, *Il Decadentismo*, în *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, p. 798) Proust: „Cărțile sînt opera singurătății și copiii liniștii" *(Contre Sainte-Beuve*, Paris, 1954, p. 368); Franz Kafka, *Journal*, tr. fr. (Paris, 1954), p. XVIII, 406, 490; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 100, 273; Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 18, 42, 45, 47—48, 251, 265, 270; Wladimir Weidlé, *op. cit.*, p. 104, 106, 249; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 19, 63—64, 116, 159, 236; George Steiner, *The Retreat from the Word*, 1961, și *Silence and the Poet*, 1966 (*op. cit.*, p. 12—54); cf. și cronica noastră: *Liniștea cuvîntului*, în *Cronica*, nr. 46/1968; ecouri bogate ale teoriei în presa literară, cele mai insistente la N. Balotă: *Expresie și nonexpresie (Euphorion*, Buc., 1968, p. 21—41), *Tăcerea germinatoare* și *Vasile Pârvan și estetica tăcerii (Labirint*, Buc., 1970, p. 5—22); **41)** Quinto Cataudella, *Estetica cristiana (Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Milano, 1949, V, p. 80—115); Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 70—71; **42)** Al II-lea manifest al revistei *De Stijl*, 1920 (Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 411); Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 21, 23; Rimbaud, *op. cit.*, p. 802; Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, p. 12; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 77, 94, 215, 219, 232; **43)** G. Călinescu, *Principii de estetică* (Buc., 1939), p. 99; Roland Barthes, *Mythologies* (Paris, 1957), p. 244; Philippe Sollers, *Logiques* (Paris, 1968), p. 9, 10, 12; *Le Monde des livres*, no. 7308/1968; Denis Roche, *op. cit.*, p. 222, 226—227; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 59, 92, 95, 216, 273; **44)** Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 47; Aragon, *op. cit.*, p. 64; Wladimir Weidlé, *op. cit.*, p. 90, 218; Matei Călinescu, *Avangarda interioară*, în *Argeș*, nr. 2/1971; **45)** Eugen Ionescu, *Nu*, p. 162, 170; A. Breton, *Nadja* (Paris, 1928), p. 92; Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 49, 158; G. Flaubert, *Correspondance* (Paris, 1889), II, p. 70; Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 88, 91, 143; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 60, 62, 107, 114, 122, 124, 167; Roland Barthes, *op. cit.*, p. 46—47, 131; Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur* (Paris, 1955), p. 12, *Onze études sur la poésie moderne*, p. 8; Pierre Sollers, *op. cit.*, p. 13; **46)** Wladimir Weidlé, *op. cit.*,

p. 336, 342; 47) Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 21; Tzvetan Todorov, *La Quête du récit*, în *Critique*, no. 262/1969; *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 183—184; Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 52, 237—238, 244, 248; 48) Ferdinand Brunetière, *Sur la „littérature"*, 1892 *(Essais sur la littérature contemporaine*, Paris, Calman-Lévy, p. 336, 348—349); Lautréamont, *op. cit.*, p. 401; Aragon, *Le Créer*, în *Lettres françaises*, no. 1368/1971; cîțiva critici și esteticieni partizani ai literaturii-artă: Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 310; Mikel Dufrenne, *Le Poétique* (Paris, 1963), p. 6; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 12, 147; *De la littérature à l'alittérature*, p. 357; Roger Caillois, *op. cit.*; 49) Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 547; Alejandro Cioranescu, *op. cit.*, p. 277; Lautréamont, *op. cit.*, p. 322; Georges Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada*, 1931 (Gaëtan Picon, *Panorama des idées contemporaines*, Paris, 1957, p. 402—403); Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 337; Antonin Artaud, cf. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 48; Eugène Ionesco, *Journal en miettes* (Paris, 1967), p. 114; despre literatura involuntară a antiliteraturii: Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 345; Jean Paulhan, *op. cit.*, p. 171; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 12, 32—33; Gaëtan Picon, *L'Écrivain et son ombre* (Paris, 1953), p. 248; *Panorama de la nouvelle littérature française*, p. 168, 310; Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 82, 115, 168; Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 58; Ion Pop, *op. cit.*, p. 116—117; 50) Alain Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées*, 1957 *(op. cit.*, p. 29—53); ancheta *Epic-antiepic*, în *Astra*, nr. 10/1968; J.-P. Sartre, *Situations* (Paris, 1964), IV, p. 9; *Malraux parle*, în *Figaro littéraire*, nr. 1123/1967; *Malraux donne les clefs de ses „Antimémoires"*, în *Combat*, nr. 7216/1967; Eugène Ionesco, *Ai-je fait de l'anti-théâtre? (op. cit.*, p. 252, 331—336); o sinteză a ultimului avatar „critic" al antiliteraturii: Adrian Marino, *Sistemul lecturii (Introducere în critica literară*, Buc., 1968, p. 367—372, passim); *ibidem*, *De ce se citește critica?*, în *România literară*, nr. 3/1971; 51) Claude Mauriac, *op. cit.*, p. 11, 65, 193; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 67; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 115; Dora Vallier, *op. cit.*, p. 384—385, 387; Pierre Cabanne-Pierre Restany, *op. cit.*, p. 39; 52) Geo Șerban, *Idei trăite* (Buc., 1968), p. 152, 197; Paul Zarifopol, *Artă literară și simplă literatură (Pentru arta literară*, Buc., 1934, p. 28); Ion Pop, *op. cit.*, p. 162—163; cîțiva poeți „antipoeți": Geo Dumitrescu, *Literatură (Libertatea de a trage cu pușca*, 1946), Ana Blandiana, cu declarații de principii: „Urăsc, uneori, literatura așa cum numai un podgorean bețiv ar putea urî vinul", poziție ambiguă (*Metaforă*, în *Contemporanul*, nr. 33/1970); Gheorghe Grigurcu, *Literatură*, în *România literară*, nr. 2/1970; dintre critici, cel mai lucid rămîne Al. Piru, în diferite cronici și interviuri: *Ramuri*, nr. 6/1968; *Astra*, nr. 6/1969 etc.; acest articol absoarbe și anulează studiul nostru, pe aceeași temă, din *Steaua*, nr. 6/1969.

AUTENTICITATEA

1) Lidia Bote, *Authenticité, originalité et imitation littéraire chez Montaigne*, în *Bull. de la Soc. des Amis de Montaigne*, no. 18/1969, p. 13—23; 2) Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 39; 3) Camil Petrescu, *Teze și antiteze* (Buc., 1936), p. 69; 4) B.P. Hasdeu, *Scrieri literare, morale și politice* (Buc., 1937), II, p. 117; 5) *Le Spectateur français*, 1722 (Gustave Larroumet, *Marivaux, sa vie et ses œuvres*, Paris, 1910, p. 162); 6) William K. Wimsatt, Jr. — Cleanth Brooks, *Literary Criticism, a Short History* (London, 1965), p. 538; 7) G. Călinescu, *Autenticitatea (Estetica basmului*, Buc., 1965, p. 303); 8) Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes* (Paris, 1965), p. 87; 9) *Liberal Arts Dictionary*, ed. Mario A. Pei—Frank Gaynor (New York, 1952), p. 25; Roberto Berardi, *Dizionario di termini della critica letteraria* (Firenze, 1968), p. 36; Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969), p. 58; trebuie subliniat că dicționarele rețindoar *acest* sens tradițional al noțiunii, ignorînd *toate* implicațiile estetico-literare; 10) Vasile Florescu, *Conceptul de literatură veche* (Buc., 1968), p. 112; 11) Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XII-e et du XIII-e siècle* (Paris, 1924), p. 379; 12) Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 537, 550, 551; 13) cf. G. Călinescu, *Istoria literaturii române...* (Buc., 1941), p. 474; 14) Aragon, *Les Collages dans le roman et dans le film*, 1965 *(Les Collages*, Paris, 1965, p. 107—129); 15) Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 11; 16) J.P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, 11 martie 1832, tr. rom. (Buc., 1965), p. 711; 17) Nelo Ponente, *Klee* (Genève, 1960), p. 55; 18) Lucian Raicu, *Sensul autenticității*, în *Viața românească*, nr. 5/1968, p. 22; 19) Lucian Blaga, *Trilogia culturii* (Buc., 1944), p. 164, 494; *Elogiul satului românesc* (Buc., 1937); 20) J.-P. Sartre, *L'Existentialisme est un humanisme* (Paris, 1968), p. 84; Serge Doubrovski, *Pourquoi la nouvelle critique* (Paris, 1967), p. 215; Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes* (Paris, 1962), p. 18, 28, 85 sq; 21) Günther Spaltmann, *Authenticity and Experience of Time (Mythes and Symbols...*, Chicago-London, 1969, p. 373); 22) Mircea Eliade, *Autenticitate (Fragmentarium*, p. 149—150, 151—152); 23) E. Raymond, *La Mêlée symboliste* (Paris, 1918), I, p. 159; 24) Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 73; 25) cf. Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris, 1959), p. 289; 26) Scrisoare din 2 februarie 1912, către G. Ibrăileanu, în *Cronica*, nr. 31/1967; 27) Nina Cassian, în *Viața românească*, nr. 5/1958, p. 9; 28) Mikel Dufrenne, *L'Art est-il langage?*, în *Revue d'esthétique*, no. 1/1966, p. 30; 29) Robert Kanters, *„Authenticité" plus encore que sincérité*, în *Revue de Paris*, no. 5/1968, p. 126;

30) Serge Doubrovski, *op. cit.*, p. 100; 31) Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 83; 32) *ibidem*, *Substanțialismul*, în *Familia*, no. 10/1965; 33) *ibidem*, *Teze și antiteze*, p. 16, 76; 34) cf. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 59; 35) *Figaro littéraire*, 17 Novembre 1966; 36) J.-P. Sartre, *Situations* (Paris, 1964), IV, p. 13; 37) Camil Petrescu, *op. cit.*, p. 195; *Opinii și atitudini* (Buc., 1962), p. 515; 38) Paul Foulquié—Raymond Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique* (Paris, 1962), p. 58; 39) D. Păcurariu, *D. Bolintineanu* (Buc., 1968), p. 86; 40) Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 615; 41) M.R. Paraschivescu, *Jurnal*, în *Romînia literară*, nr. 48/1969; 42) De amintit opoziția lui Eugen Ionescu la acest principiu, în polemica sa cu Mircea Eliade, *Originalitate și autenticitate* (*Oceanografie*, p. 176); 43) Gaëtan Picon, *L'Ecrivain et son ombre* (Paris, 1953), p. 51, 173; 44) Mallarmé, *Oeuvres complètes* (Paris, 1945), p. 684; 45) René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 144—145; 46) B. Croce, *Storia della età barocca in Italia* (Bari, 1953), p. 107—108; 47) Adrian Marino, *op. cit.*, p. 638; 48) C. Cristobald, *Un text neștiut al lui Caragiale*, în *Gazeta literară*, nr. 28/1968; 49) *Unu*, nr. 34/1931; 50) Eugen Ionescu, *Nu* (Buc., 1934), p. 219, 265; 51) Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes ou la terreur dans les Lettres* (Paris, 1941), p. 53; 52) Tudor Vianu, *Estetica* (Buc., 1939), p. 51; 53) G. Călinescu, *Principii de estetică* (Buc., 1939), p. 32; 54) Roland Barthes, *Essais critiques*, (Paris, 1964), p. 276; 55) Albert Camus, *L'Homme révolté* (Paris, 1951), p. 328; 56) Lucian Blaga, *op. cit.*, p. 497.

AVANGARDA

1) Ancheta revistei *Arts*, no. 9/1965: *Y a-t-il encore une avant-garde?* (răspunsuri de: J. Gracq, E. Ionesco, R. Queneau, A. Robbe-Grillet etc.); 2) Robert Estivals, Jean Charles Gaudy et Gabrielle Vergez, *L'Avant-Garde* (Paris, 1968), p. 21—23; într-o accepție „para-militară", noțiunea apare încă la F. Villon, în legătură cu un complice de... cambriolaj: „A celluy qui fist l'avant garde" *(Laïs*, v. 261); 3) D. Levardant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes...* (Paris, 1845), p. 4; Miklós Szabolcsi, *L'Avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international*, în *Actes du V-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée* (Amsterdam, 1969), p. 318; 4) Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi* (Paris, Garnier), XIII, p. 152; 5) Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1961), p. 1285; 6) *Scrisori către*

Ibrăileanu (Buc., 1966), p. 11; 7) Robert Estivals etc., *op. cit.*, p. 19; 8) Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes* (Paris, 1963), p. 272; 9) Rossana Rossanda, *Avanguardia e decadentismo*, „Resoconto del dibattito tenutosi a Roma, presso l'Istituto Gramsci, il 3—6 luglio 1959", în *Il Contemporaneo*, no. 18—19/1959, p. 77; Eugène Ionesco, *Discours sur l'avant-garde*, 1959 *(Notes et contre-notes*, Paris, 1966, p. 76) etc.; 10) Bonner Mitchell, *Les Manifestes littéraire de la Belle Epoque*, 1886—1914 (Paris, 1966), p. 105; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 76; Lawrence Lipton, *From „The Holy Barbarians"*, 1959 *(A Casebook on the Beat*, ed. by Thomas Parkinson, New York, 1968, p. 291—307); 11) Renato Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bologna, 1962), p. 33—39; Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia* (Madrid, 1965), p. 22; 12) Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del novecento* (Milano, 1971), p. 102; Umberto Ceroni, *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 72; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 77—78, 160; 13) *A Casebook on the Beat*, p. 179—180, 214; 14) Tristan Tzara, *Lampisteries précédées des sept manifestes dada* (Paris, 1963), p. 142; *A Casebook on the Beat*, p. 180, 257; 15) Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 175; *A Casebook on the Beat*, p. 194; 16) Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris, 1945), p. 56; Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 28—29; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 9, 93; *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 8; Matei Călinescu, *O încercare de definire a noțiunii de „avangardă" în literatură (Eseuri despre literatura modernă*, Buc., 1970, p. 183); 17) André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris, 1963), p. 63, 78; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 106, 108, 115; *A Casebook of the Beat*, p. 194, 211; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 77; 18) *Antologia literaturii române de avangardă* (Buc., 1969), p. 552; 19) Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 43, 50, 57—58, 67, 75, 126; 20) Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 51, 54, 56, 95—96, 104—107, 116—117, 177, 193, 224, 271, 290, 292, 295, 308; 21) *Antologia...*, p. 559; Al. Piru, *Panorama deceniului i literar românesc 1940—1950* (Buc., 1968), p. 258; 22) Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 219; 23) Tristan Tzara, *Manifeste de monsieur Antipyrine*, *op. cit.*, p. 26, 33, 35—36, 60; 24) André Breton, *op. cit.*, p. 78, 82; 25) Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun*, *Grupul 63* (Buc., 1967), p. 115; Vito Amoruso, *La Letteratura beat americana* (Bari, 1969), p. 27, 146; *A Casebook of the Beat*, p. 103; 26) Negativismul radical al avangardei este tot mai bine pus în lumină: Thomas Bishop, *Changing Concepts of Avant-garde in Twentienth Century Literature (Literary History and Literary Criticism...*, New York, 1966, p. 225—226); Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 39; Mario De Micheli, *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 22, 26—27; Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 177; 27) Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 25, 28, 30, 138; 28) Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 183; 29) Jack Kerouac, *The Origins of the Beat Genera-*

tion, 1959 *(A Casebook of the Beat*, p. 73); **30)** Ilarie Voronca, *A doua lumină* (Buc., 1930), p. 13; Miron Radu Paraschivescu, *Schimbarea la față a cuvîntului*, în *Unu*, nr. 48/1932; **31)** Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 90; André Breton, *op. cit.*, p. 13, 77; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 180, 293; *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 16, 90; **32)** Angelo Guglielmi, *Avangardă și experimentalism* (Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 160—168); **33)** Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 22; în același sens: Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 12, 73; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 53-54, 313; **34)** Vladimir Maiakovski, *Pentru ce se bate „Lef"-ul?*, 1923 (Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 406); Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 37; **35)** Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 90—91; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 248; Robert Estivals etc., *op. cit.*, p. 31, 109; **36)** Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 79, 96; **37)** Robert Estivals etc., *op. cit.*, p. 68; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 177, 248; *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 95—96; **38)** Doar cîteva declarații: Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 175; Alfredo Giuliani, prefață, *I Novissimi, poesia per gli anni '60* (Torino, 1965), p. 7; Marcelin Pleynet, *Les Problèmes de l'avant-garde*, în *Tel Quel*, no. 25/1966, p. 85; **39)** André Breton, *op. cit.*, p. 83; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 314; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 152-153, 222; *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 7; *A Casebook of the Beat*, p. 73, 76 (Jack Kerouac), p. 204, 233—234, 242; Elio Pagliarani, *Pentru o definiție a avangardei*, tr. rom., în *Echinox*, nr. 7—8/1969; **40)** Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 880—881; Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 125; Mario De Micheli, *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 6, 8—9; Augusto Simonini, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana* (Firenze, 1968), p. 206; *A Casebook of the Beat* p. 73 (Jack Kerouac), 193, 276-277 279-280; **41)** Mario de Micheli, *op. cit.*, p. 302; Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 28; *A Casebook of the Beat*, p. 188; **42)** *I Poeti futuristi... cón un proclame* de F.T. Marinetti (Milano, 1912), p. 7—10; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 236, 237; **43)** Robert Estivals etc., *op. cit*, p. 21, 26, 30, 41, 48, 57, 83, passim; **44)** Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 125; Mario De Micheli, *Avanguardia e decadentismo*, p. 15; *A Casebook of the Beat*, p. 291; **45)** Cele mai multe dovezi în acest sens la colocviul: *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 16, 33, 47, 53, 72—73, 79, 97, 103; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 100—101; Augusto Simonini, *op. cit.*, p. 205—206; Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 26; **46)** Robert Estivals etc., *op. cit.*, p. 73, 108; **47)** *I Poeti futuristi...*, p. 9—10; Bonner Mitchell, *op. cit.*, p. 105—106; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 70, 239, 370, 371, 375—376; Pascal Pia, *Apollinaire par lui-même* (Paris, 1965), p. 173; **48)** Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 24; Augusto Simonini, *op. cit.*, p. 206, 208; Edoardo Sanguineti, *Despre avangardă*, tr. rom. (Cornel Mihai Ionescu, *op. cit.*, p. 171—172); **49)** Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 379; Baudelaire, *op. cit.*,

p. 407; 50) Lautréamont, *Oeuvres complètes* (Paris, 1969), p. 372—373; Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes* (Paris, 1965), p. 46; André Breton, *op. cit.*, p. 80—81; Gaëtan Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française* (Paris, 1966), p. 625; 51) *Antologia...*, p. 548, 567; 52) F.T. Marinetti, *Les Mots en liberté futuriste* (Milano, 1919), p. 37; 53) Ancheta: *Qu'est-ce l'avant-garde en 1958*, în *Lettres françaises*, mars-juin, 1958; 54) Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 269, 272; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 20; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 78; 55) Despre noutatea radicală a avangardei: Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 27; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 87, 372; Miklós Szabolcsi, *op. cit.*, p. 319; 56) Fenomenul „noutății" rupturii este bine observat de: Luciano Anceschi, *Metodologia del nuovo (Gruppo 63*, Milano, 1964, p. 11, 13—14, 18); Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 82; Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 176, 183; 57) Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 21, 256; Adrian Marino, *Modern, modernism, modernitate* (Buc., 1969), p. 100—104; 58) *Antologia...*, p. 552, 558, 568; Ilarie Voronca, *Cicatrizări*, în *Integral*, nr. 4/1925; Mihail Cosma, *De la futurism la integralism*, *ibidem*, no. 6—7/1925; 59) Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 73; Duilio Morosini, *Avanguardia e decadentismo*, p. 42—43; Angelo Guglielmi, *op. cit.*, p. 163; 60) *Entretien sur l'avant-garde en art et le monument d'Elsa Triolet*, în *La Nouvelle critique*, no. 96/1958; *Arts*, no. 9/1965; 61) Galvano della Volpe, *Sul concetto di „avanguardia"* (*Critica del gusto*, Milano, 1966, p. 160); Luciano Anceschi, *op. cit.*, p. 9; Angelo Guglielmi, *op. cit.*, p. 165; 62) Arthur Rimbaud, *op. cit.*, p. 273; 63) Mario De Micheli, *Avanguardia e decadentismo*, p. 12, 21; Angelo Guglielmi, *op. cit.*, p. 160; Paolo Chiarini, *L'Avanguardia e la poetica del realismo* (Bari, 1961), p. 37, 43, 70—71; 64) Laszló Illyés, *Vieilles querelles sur l'avant-garde (Littérature européenne, littérature hongroise*, Budapest, 1964, p. 449); 65) Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 53—54; *Avanguardia e decadentismo*, p. 6—7; Nicola Ciarletta, *ibidem*, p. 82; 66) Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 15; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 118, 212, 232, 296, 410; Al. Piru, *op. cit.*, p. 171; 67) Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 245, 375—376; Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 68; Galvano della Volpe, *op. cit.*, p. 159—160; *Între mine și mine*, în *Unu*, nr. 19/1929; 68) Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 25, 900; Renato Poggioli, *op. cit.*, p. 26; dintre eseiștii români, singurul care adoptă această soluție este A.E. Baconsky, *Opera deschisă și definiția avangardei (Meridiane*, Buc., 1969, p. 128); 69) Robert Estivals, *op. cit.*, p. 76—77; 70) Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 24; 71) Fenomenul se verifică și în literatura noastră: Ion Pop îl studiază în *Literatura manifestelor (Avangardismul poetic românesc*, Buc., 1969, p. 40—50); 72) Luciano Anceschi, *op. cit.*, p. 12; *I Novissimi*, p. 7; 73) Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 20; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 300, 396, 400—401; Sașa Pană, *Sadismul adevărului* (Buc., 1936), p. 56; *Antologia...*,

p. 547; 74) Saşa Pană, *op. cit.*, p. 103; Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 140, 164—166; Edoardo Sanguineti, *op. cit.*, p. 169;75) Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 47, 50—51; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 201; Luciano Anceschi, *op. cit.*, p. 12; Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 43; 76) Marx-Engels, *Despre artă*, tr. rom. (Buc., 1966), I, p. 132; 77) André Breton, *op. cit.*, p. 28; *Arcane 17;* Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 49, 51, 68, 87, 90, 103, 116, 379; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 86, 94—95; Edoardo Sanguineti, *Poesia e mitologia*, 1961 *(I Novissimi*, p. 205); Norman Podhoretz, *The Know-Nothing Bohemians (A Casebook of the Beat*, p. 207—208); Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 70, 137; *Antologia...*, p. 552; 78) Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 153, 271, 301, 304, 371; 79) *Der Deutsche Expressionismus* (Göttingen, 1965), p. 97; *A Casebook of the Beat*, p. 69, 75, 103, 199, 213, 239, 278; Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 142, 175, 179; *I Novissimi*, p. 9; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 24, 29, 31, 67, 141, 143; 80) Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 68; Paolo Chiarini, *op. cit.*, p. 16—17; Miklós Szabolcsi, *op. cit.*, p. 321; 81) Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 269, 383; Paolo Chiarini, *op. cit.*, p. 36; Antonio Porta, *Poesia e poetica*, 1960 *(I Novissimi*, p. 195); *Antologia...*, p. 554; 82) *I Poeti futuristi*, p. 12—23, 28; *Les Mots en liberté futuriste*, p. 40—42; Aragon, *Les Collages* (Paris, 1965), p. 107—129, 144—149; Jack Kerouac, *Essentials of Spontaneous Prose (A Casebook of the Beat*, p. 65—67); Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 114—115, 117; 83) Alfredo Giuliani, Antonio Porta, Nani Balestrini, *I Novissimi*, p. 7, 9, 17, 194, 197; *Écriture et révolution*, în *Lettres françaises*, no. 1231/1968; *Pour une avant-garde révolutionnaire*, *Entretien* de Jacques Henric avec Philippe Sollers, în *Tel Quel*, no. 40/1970, p. 58—66; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 77; 84) Luciano Anceschi, *op. cit.*, p. 12; *I Novissimi*, p. 9, 26, 138, 198, 208—209; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 142; Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 152, 191; Norman Podhoretz, *op. cit.*, p. 204; Angelo Guglielmi, *op. cit.*, p. 164; Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 87; 85) André Breton, *op. cit.*, p. 83—84, 139, 161—162; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 105—106, 160, 162, 168, 171—172, 181—183; 86) Mario De Micheli, *op. cit.*, p. 252; André Breton, *op. cit.*, p. 56, 60, 137; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 231; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 15, 59; 87) André Breton, *op. cit.*, p. 95, 131; Alfredo Giuliani, *op. cit.*, p. 18; *Convorbire cu scriitorul Gellu Naum*, în *România liberă*, nr. 6747/1966; *L'Avant-garde, notion confuse ou congrès confus*, în *Le Monde*, 16 Octobre 1965; *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne* (Paris, 1963), p. 131, 365; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 23; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 50—51, 88; Ilarie Voronca, *Suprarealism şi integralism*, în *Integral*, nr. 1/1925; *Coliva lui Moş Vinea*, în *Unu*, nr. 29/1930; 88) André Breton, *op. cit.*, p. 68—69, 108; Maurice Nadeau, *op. cit.*, 135, 251; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 143; pertinente obser-

vații și la Guillermo de Torre, *op. cit.*, p. 24; Miklós Szabolcsi, *op. cit.*, p. 330; 89) André Breton, *op. cit.*, p. 67; Bonner Mitchell, *op. cit.*, p. 107; Aragon, *op. cit.*, p. 113; 90) Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 62, 71, 135—136; Ilarie Voronca, *Integral*, no. 12/1927; André Breton, *op. cit.*, p. 9; Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 81; Geo Bogza, *Unu*, nr. 35/1931; *Antologia...*, p. 566; 91) Guillaume Apollinaire, *Oeuvres poétiques* (Paris, 1965), p. 1077—1078; Alfredo Giuliani, Edoardo Sanguineti, *I Novissimi*, p. 5, 7, 12, 201; Miklós Szabolcsi, *op. cit.*, p. 322, 331; *Antologia...*, p. 548, 553, 556; 92) Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur* (Paris, 1968), p. 64; 93) Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 86; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 78; detalii suplimentare în articolul nostru *Avangarda literară și tradiția*, în *Contemporanul*, nr. 45/1966; Ion Pop, *op. cit.*, p. 15, 20, 23, 27; „continuitatea" avangardei este recunoscută și de Luciano Anceschi, *op. cit.*, p. 10—11; Duilio Morosini, *Avanguardia e decadentismo*, *op. cit.*, p. 44; 94) Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, p. 46, 47, 52; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 25, 94, 136—137; Eugène Ionesco, *Toujours sur l'avant-garde* (1958), *op. cit.*, p. 94—95, 97—98; Adrian Marino, *Dadaism juvenil*, în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 11/1944; *op. cit.*, *Contemporanul*, nr. 45/1966; Eugen Coșeriu, *Dadaism poporan*, în *Jurnalul literar*, nr. 49/1939; *Antologia...*, p. 548; 95) Lucian Blaga, *Zări și etape* (Buc., 1968), p. 26; Bonner Mitchell, *op. cit.*, p. 28; Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 123; André Breton, *op. cit.*, p. 38—39; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 61, 63, 66—67; Alain Robbe-Grillet, *op. cit.*, p. 146 despre „precursorii" români, articolul nostru, în *Contemporanul*, nr. 45/1966; Daniel Abadie, *Tzara a-t-il inventé Ionesco?*, în *Combat*, 22 sept. 1966; 96) Paolo Chiarini, *op. cit.*, p. 34—35; Angelo Guglielmi, *op. cit.*, p. 165; Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 186; 97) Lawrence La Fare, *Il paradiso dei „Beat"*, în *Il Contemporaneo*, nr. 71—72/1964, p. 106, 108; Vito Amoruso, *op. cit.*, p. 26, 32—33, 52—53, 62,134, 204; Roland Barthes, *op. cit.*, p. 80—81, 104—105; Ihab Hassan, *Avanguardia verso che cosa?*, în *Il Contemporaneo*, nr. 71—72/1964, p. 97; Edoardo Sanguineti, *Pour une avant-garde révolutionnaire*, în *Tel Quel*, nr. 29/1967, p. 94—95; *ibidem*, *Sociologie et l'avant-garde (Littérature et société*, Bruxelles, 1967, p. 11—18); George T. Noszlopy, *L'Embourgeoisement de l'art d'avant-garde*, în *Diogène*, no. 67/1969, p. 95—126; 98) Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (London, 1964), p. 114; Ilarie Voronca, *Suprarealism și integralism*, în *Integral* nr. 1/1925; *Antologia...*, p. 556; Mihai Cosma, *De la futurism la integralism*, în *Integral*, nr. 6—7/1925; Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 96; Matei Călinescu, *Eugen Ionescu la Academia Franceză*, în *Luceafărul*, nr. 5/1970; 99) Mircea Eliade, *Aspects du mythe* (Paris, 1963), p. 226—227; Edoardo Sanguineti, *Despre avangardă*, p. 169; *Nuovi correnti a Mosca*, Rasegna di 58 artisti della giovane avanguardia, 11 set-

tembre—1 novembre 1970, Museo „Belle Arti", Lugano; Robert Estivals, *op. cit.*, p. 33—34, 36—38; **100)** Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 219; Angelo Guglielmi, *op. cit.*, p. 161—162, 167; Edoardo Sanguineti, *Poesia informale? (I Novissimi*, p. 203); **101)** Georg Lukács, *Specificul literaturii şi al esteticului*, tr. rom. (Buc., 1969), p. 200—201; László Illyés, *op. cit.*, p. 450—451, 454—455, 459—460, 463, 466—467, 469; *ibidem*, *Sozialistische Literatur und Avantgarde*, în *Acta litteraria*, nr. 1—2/1970, p. 53—64; N. Tertulian, *Critica marxistă şi avangarda literară*, 1965; *Cazul Lukács*, 1967 *(Eseuri*, Buc., 1968) p. 442—448, 449—457); *Evoluţia spirituală a lui Georg Lukács*, *op. cit.*, p. XXIV, XXVIII; **102)** Tristan Tzara, *op. cit.*, p. 90, 94—96, 99, 106; Maurice Nadeau, *op. cit.*, p. 321, 338; Galvano della Volpe, *op. cit.*, p. 160; **103)** Elementele esenţiale la: G. Călinescu, *Istoria literaturii române...* (Buc., 1941), p. 803—807; Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, I (Buc., 1967), p. 51—77; Saşa Pană, *Scurtă privire asupra avangardei literare române şi prezenţa lui Tristan Tzara*, în *Steaua*, nr. 8/1968; Al. Piru, *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* (Buc., 1968), p. 120—132; Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc* (Buc., 1969); Matei Călinescu, *Evoluţia avangardei literare în România (Eseuri despre literatura modernă*, Buc., 1970, p. 93—111); **104)** Articolul absoarbe şi, implicit, anulează două texte anterioare din *Iaşul literar*, nr. 7 şi 8/1967, şi *Cronica*, nr. 28/1969.

BAROCUL

1) James Mark, *The Uses of the Term „Baroque"*, în *The Modern Language Review*, vol. XXXIII (1938), p. 548—563; 2) Pierre Charpentrat, *De quelques acceptions du mot „Baroque"*, în *Critique*, no. 206, Juillet 1964, p. 651—666; 3) Alejandro Cioranescu, *El Barroco o el descumbrimiento del drama* (Universidád de la Laguna, 1957), p. 11—13; Franco Venturi, *La Parola baroccho*, în *Rivista storica italiana*, LXXI (1959), p. 128—130; Helmut Hatzfeld, *Uso y abuso del término „barroco" en la historia literaria*, în *Estudios sobre el barroco*, seg. ed. (Madrid, 1966), p. 418—430; Victor L. Tapié, *Définition et histoire du mot baroque (Le Baroque*, 3-e éd., Paris, 1968, p. 5—16); 4) Carlo Calcaterra, *Il problema del barocco*, în *Questioni e correnti di storia letteraria* (Milano, 1949), III, p. 407, 409, 422; 5) B. Croce,

Storia della età barocca in Italia, pensiero, poesia e letteratura, vita morale, ter. ed. (Bari, 1953), p. 20—24, 46, 496; *Teorie e fantasie moderne sul barocco*, în *La Critica*, XXXVI (1938), p. 226—229; *Quaderni della „Critica"*, 4 aprile 1946, p. 83—84 (despre *Du Baroque*, al lui Eugenio D'Ors); 6) Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique* (Paris, 1955), p. 31; Jean Rousset, *L'Intérieur et l'extérieur* (Paris, 1968), p. 17, 249, 255; 7) Arthur Hübscher, *Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls*, în *Euphorion*, vol. 24 (1922), p. 517—562, 759—805; 8) Eugenio D'Ors, *Du Baroque*, tr. fr. (Paris, 1968), p. 29, 33; 9) Heinrich Wölfflin, *Renaissance et Baroque*, tr. fr. (Paris, 1967), p. 135, 151, 194; 10) Cîteva observații convergente: André Chastel, *Le Baroque et la mort*, în *Retorica e Barocco, Atti del III Congresso internazionale di studi umanistici* (Roma, 1955), p. 33—46; Giovanni Getto, *Umanità e stile nel barocco* (W. Binni-R. Scrivano, *Antologia della critica letteraria*, Milano-Messina, 1964, p. 549—551); Luís Rosales, *El sentimiento del desengaño en la poesia barroca* (Madrid, 1966), p. 42—43; 11) Jean Rousset, *op. cit.*, p. 127—128; 12) Richard Alewyn, *L'Univers du baroque*, tr. fr (Paris, 1964); 13) Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France, Circé et le paon* (Paris, 1954); 14) Ives Bonnefoy, *Rome, 1630, Définition du baroque*, în *Preuves*, nr. 189, oct. 1966, p. 3—14; 15) Jean Rousset, *op. cit.*, p. 69; 16) Ilustrații spaniole la: Luís Robles, *El sentimiento del desengaño en la poesia española del siglo XVII*, *op. cit.*, p. 11—94; 17) Alejandro Cioranescu, *op. cit.*, p. 331; 18) Carlo Calcaterra, *op. cit.*, p. 461—463; 19) Giuseppe Zonta, *Rinascimento, aristotelismo e barocco*, în *Giornale storico della letteratura italiana*, LII (1934), p. 208, 226, 228; 20) Guido Marpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e barocco (Retorica e barocco*, p. 152, 158—160); Delio Cantimori, *Il dibattito sul barocco*, în *Rivista storica italiana*, LXXXII (1960), p. 496; 21) Karl Barinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Leipzig, 1914), I, p. 188—191; 22) René Wellek, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship (Concepts of Criticism*, New Haven and London, 1965, p. 70—71, studiul cel mai complet pînă la data apariției (1946) al istoriei ideii de baroc); 23) Tabloul „speciilor" genului baroc, după Eugenio D'Ors *(op. cit.*, p. 137), este următorul: *pristinus, archaïcus, macedonicus, alexandrinus, romanus, buddhicus, pelagianus, gothicus, franciscanus, manuelinus* (Portugalia), *orificencis* (Spania), *nordicus* (nordul Europei), *palladianus* (Italia—Anglia), *rupestris, Maniera, tridentinus, sive romanus, sive jesuiticus, „Rococo"* Franța—Austria), *romanticus, finisecularis, posteabellicus, vulgaris, officinalis*. Glose explicative la Matei Călinescu, *Clasic-Romantic-Baroc-Manierist (Eseuri despre literatura modernă*, Buc., 1970, p. 139—140); 24) Tudor Vianu, *Manierism și asianism (Studii de literatură universală și comparată*, Buc., 1963, p. 612—620), cu punct de plecare în eseuriie de succes ale lui

Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur* (1959) și *Die Welt als Labyrinth* (1957), care au relansat noțiunea, și în teoria lui E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), care vede în manierism o constantă anticlasică a spiritului european; 25) Cele mai concludente rezultate le-a obținut, se pare, Marcel Raymond: *Aux Frontières du maniérisme et du baroque*, în *Actes des journées internationales d'étude du baroque* (Montauban, 1968), p. 82; 26) Wylie Sypher, *Four Stages of Renaissance Style, Transformations in Art and Literature, 1400 — 1700* (New York, 1956, p. 184; 27) Lucian Blaga, *Trilogia valorilor* (Buc., 1946), p. 120; 28) O sinteză, pentru domeniul francez, la Marcel Raymond: *Le Baroque littéraire français (état de la question)*, *(Vérité et poésie*, Neuchâtel, 1964, p. 149, 174); Jean Rousset recunoaște și el că „principiul baroc este cel mai activ într-o mare parte a Europei în secolul al XVII-lea" *(L'Intérieur et l'extérieur*, p. 254); 29) John M. Mueller, *Baroque — Is it Datum, Hypothesis, or Tautology?*, în *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XII (1954), p. 421—437; 30) Alden Buker, *The Baroque S-T-O-R-M, A Study in the Limits of the Culture-Epoch-Theory*, *ibidem*, XXII (1964), p. 303—313; 31) Mario Praz, *Baroque in England*, în *Modern Philology*, LXII (1964), p. 169; 32) Victor L. Tapié, *Baroque et classicisme* (Paris, 1957), *Baroque et classicisme*, în *Annales*, 4, oct.-dec. 1959, p. 719—731; *ibidem*, *Le Baroque et la société de l'Europe moderne (Retorica e barocco*, p. 225—231); Pierre Francastel, *Baroque et classicisme: histoire ou typologie des civilisations?*, în *Annales*, 1, Janv.-Mars 1959, p. 142—151; Robert Mandrou, *Le Baroque européen: mentalité pathétique et révolution sociale*, *ibidem*, 5, Sept.-Oct. 1960, p. 898—914; Gabor Tolnai, *Des Problèmes du baroque*, în *Acta litteraria*, IX (1967), p. 87 — 114; 33) La referințele anterioare și: Eugenio d'Ors, *A propos du baroque*, în *Retorica e barocco*, p. 53—54; Pierre Francastel, *Limites chronologiques, limites géographiques et limites sociales du baroque*, *ibidem*, p. 55—60; Joyce G. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroque en France* (Paris, 1962), p. 187; 34) Lorenzo Giusso, *Senso cattolico-romantico del barocco (Retorica e barocco*, p. 75—83); Luciano Anceschi, *Idea del barocco (Barocco e novecento*, Milano, 1960, p. 3—20); în același sens și Tudor Vianu: *Începuturile iraționalismului modern (Studii de filosofie și estetică*, Buc., 1939, p. 53—71); 35) Arturo Farinelli, *Il Romanticismo nel mondo latino* (Torino, 1927), II, p. 226; 36) Federico Carlos Sainz de Robles, *Ensayo de un diccionario de la literatura*, I, *Terminos y conceptos literarios* (Madrid, 1949), p. 124—125 („una bomba formidable"); 37) Miguel Batllori, *Gracián y la retórica barroca en España (Retorica e barocco*, p. 27—32); 38) Emilio Carilla, *Lo Barroco como aproximación o fusión de las artes (Lengua, Literatura, Folklore*, Santiago de Chile, 1967, p. 93—100); 39) Henri Stegmeier, *Problems in Emblem Litera-*

ture, în *The Journal of English and Germanic Philology*, XLV (1946), p. 26—37; 40) B. Croce, *I Trattatisti italiani del Concettismo e B. Gracián (Problemi di estetica*, Bari, 1923, p. 311—347); Maria de Lourdes Belchior-Pontes, *The Literary Baroque in the Iberian Peninsula (Literary History and Literary Criticism*, New York, 1966, p. 278—280); Alejandro Cioranescu, *op. cit.*, p. 205—217, 222; 41) Leland H. Chambers, *Theory and Practice in the „Agudeza y arte de ingenio" (Litterae Hispanae et Lusitanae*, München, 1968, p. 109—117); 42) Robert Elbrodt, *L'Inspiration personnelle et l'esprit du temps chez les poètes métaphysiques anglais* (Paris, 1960), p. 317; 43) Cesare Vasoli, *Le Imprese del Tesauro (Retorica e barocco*, p. 245); 44) George Reuben Potter, *A Protest Against the Term „Conceit"*, în *Philological Quarterly*, XX (1941), p. 474—483, în spec. p. 475; 45) Giulio Carlo Argan, *La „Retorica" e l'arte barocca (Retorica e barocco*, p. 11—12); 46) Frank I. Warnke, *Sacred Play: Baroque Poetic Style*, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXII (1964), p. 455—464; 47) În special *Naturaleza y artificio*, la Alejandro Cioranescu, *op. cit.*, p. 53—104; Jean Rousset, *op. cit.*, p. 112—113; despre „estetizarea" unei stări de criză și „compensație estetică" amintește și Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 136; 48) Jean Rousset, *Le Baroque (Histoire des littératures, Encyclopédie de la Pléiade*, Paris, 1956, II, p. 87—110); Marian Szyrocki, *Die deutsche Literatur des Barock* (Hamburg, 1968); Vilmos Gyenis, *La Littérature baroque tardive dans la culture populaire du XVIII-e siècle*, în *Acta litteraria*, IX (1967), p. 127—157; G. Călinescu, *Marino și Góngora (Scriitori străini*, Buc., 1967, p. 232—248); Rodica Ciocan-Ivănescu, *Noi contribuții la studiul genezei barocului*, în *Analele Univ. din Timișoara, Seria Științe filologice*, VI, 1968, p. 91—102; 49) Herbert Cysarz, *Der dichterische Stil — und Zeitbegriff Barock*, în *Bulletin of the International Committee of Historical Sciences*, IX (1937), p. 338—342; Vaclav Cerny, *Le Baroque et la littérature française*, în *Critique*, 109 și 110, Juin și Juillet 1956, p. 518—533, 617—635; Alan S. Trueblood, *The Baroque, Premises and Problems, a Review Article*, în *Hispanic Review*, XXXV (1967), p. 355—363; 50) Helmuth Hatzfeld, *Problemas estilisticos del barroquismo (op. cit.*, p. 333—363); Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique*, p. 42—47; 51) Helmuth Hatzfeld, *El Estilo barroco literario en las obras maestras (op. cit.*, p. 126—164); 52) A.J. Farmer, *Le Mouvement aesthétique et „décadent" en Angleterre* (Paris, 1931), p. 288; 53) Lucian Blaga, *Trilogia culturii* (Buc., 1969), p. 283—284; în același sens, ulterior, și Hugo Friedrich, *Die Struktur der Modernen Lyrik* (Hamburg, 1964), p. 85; 54) Pierre Charpentrat, *op. cit.*, p. 658; Victor L. Tapié, *op. cit.*, p. 227; 55) André Billy, *Préface*, la Apollinaire, *Oeuvres poétiques* (Paris, 1965), p. XLIV-XLV; 56) Jean Rousset, *La Littérature de l'âge baroque en France*, p. 81—88; *L'Intérieur et l'extérieur*,

p. 241—242, 262; **57)** R.M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX-e siècle* (Paris, 1959), p. 404—406; **58)** Luciano Anceschi, *op. cit.*, p. 226—245, 251—255; Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun* (Buc., 1967), p. 146—149; **59)** *Les Tropes de Dumarsais, avec un commentaire raisonné...* par M. Fontanier (Paris, 1818), I, p. 319—320; **60)** Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 108—111; **61)** Gheorghe Lăzărescu, *Ramuri*, nr. 1/1970; **62)** Despre „criza" actuală a ideii de baroc: Victor L. Tapié, L. Febvre, *Retorica e barocco*, p. 225; Jean Rousset, *Adieu au baroque? (L'Intérieur et l'extérieur*, p. 239—245); René Wellek, *op. cit.*, p. 125—127; **63)** Adrian Marino, *Un baroc românesc?*, în *Cronica*, nr. 39/1969 [scurte referințe, susceptibile de multe completări; micul articol se mărginește doar să ridice o problemă; o reia, în legătură cu D. Cantemir, Manuela Tănăsescu, *Despre „Istoria ieroglifică"* (București, 1970, p. 202—211), și I. Negoițescu, *Despre baroc*, în *Săptămîna*, nr. 14/1971]; **64)** Pentru orientare generală, în sensul vederilor noastre, și: Georges Cattaui, *Baroque et rococo*, în *Critique*, XIII (1957), p. 613—634; Victor L. Tapié, *Vers une meilleure définition du baroque*, în *Revue d'esthétique*, XIII (1960), p. 429—436; Endre Angyal, *Wandlungen des Barockbegriffs*, în *Acta litteraria*, V. (1962), p. 243—251; Helmuth Hatzfeld, *Examen crítico del desarrollo de las teorias del barroco (op. cit.*, p. 11—51); relativ inconcludent sub raportul definiției; J. Rousset, *La Définition du terme „baroque" (Actes du III-e Congrès de l'Association internationale de littérature comparée*, Mouton, 1962, p. 167—178); Martino Capucci, *Studi secenteschi: Barocco: Concetto e storia*, în *Convivium*, XXIII (1965), p. 62—71; o sinteză recentă despre plastica barocă: Pierre Charpentrat, *L'Art baroque* (Paris, 1967); o sinteză a concepției lui Jean Rousset despre baroc, în studiul nostru: *Problema barocului*, din *România literară*, nr. 39/1971; textul de față anulează articolul anterior: *Problema barocului*, din *Steaua*, nr. 10/1969.

BIOGRAFIA

1) H. Taine, *Introduction* (II), la *Histoire de la littérature anglaise* (Paris, 1877), I, p. IX-XV; **2)** William James, *Précis de psychologie*, tr. fr. (Paris, 1932), p. 229—234; **3)** M. Dragomirescu, *Scrieri critice și estetice* (Buc., 1969), p. 281—286; Tudor Vianu, *Figuri și forme literare* (Buc., 1946), p. 190—193; Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice* (Buc., 1969), p. 85—107; **4)** Marcel Proust,

Contre Sainte-Beuve (Paris, 1954), p. 157—160; 5) Sainte-Beuve, *Portraits littéraires* (Paris, Garnier), I, p. 31; 6) cf. Maurice Nadeau, *Gustave Flaubert, écrivain* (Paris, 1969), p. 97; 7) Marcel Proust, *op. cit.*, p. 157; 8) B. Croce, *La Storia della poesia e la personalità del poeta* (*La Poesia*, Bari, 1936, p. 147—151); *Biografia che è storia, e biografia che è psicologia* (*Conversazioni critiche*, Bari, 1939, V, p. 199—201); în același sens, și articolul nostru: *Croce și biografia*, în *Națiunea*, nr. 328/1947; 9) Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, Ch. XXVIII; Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III, § 51; un punct de vedere modern: William Henri Hudson, *An Introduction to the Study of Literature* (London, 1965), p. 22; 10) Thomas Carlyle, *Du Genre biographique* (*Nouveaux essais choisis de critique et de morale*, tr. fr., Paris, 1909, p. 1—2); 11) Jan Romein, *Die Biographie*, tr. germ. (Bern, 1948), p. 25; 12) Jacob Burckhardt, *Der Moderne Ruhm* (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, II, 3, Berlin, 1936, p. 94—95); 13) G. Plehanov, *Rolul personalității in istorie*, tr. rom. (Buc., 1956); 14) Jacques Voisine, *Naissance et évolution du terme littéraire „autobiographie"*, în *Acta litteraria*, V (1962), p. 279, 283; Jan Romein, *op. cit.*, p. 14; 15) B. Croce, *Delle Biografie* (*Varietà di storia letteraria e civile*, Bari, 1949, II, p. 34—44); 16) René Wellek-Austin Warren, *Literature and Biography* (*Theory of Literature*, New York, 1956, p. 75—76); 17) Schopenhauer, *op. cit.*, III, § 51; *Ergänzungen*, § 38; 18) N. Bălcescu, *Opere* (Buc., 1940), T.I., II, p. 210; Augustin Z.N. Pop, *Catalogul corespondenței lui Mihail Kogălniceanu* (Buc., 1959), p. 52; 19) René Wellek-Austin Warren, *op. cit.*, p. 75, 282; 20) Marcel Schwob, *L'Art de la biographie* (*Oeuvres*, Paris, 1921, I, p. 187); 21) André Maurois, *Aspects de la biographie* (Paris, 1928), p. 69, 71; 22) James Boswell, *The Life of Samuel Johnson* (London, 1928), I, p. 5—6; 23) André Morize, *Treatment of a Biographical Material in the History of Literature* (*Problems and Methods of Literary History*, IX, New York, 1922, p. 210—224); 24) G. Călinescu, *Despre biografie* (*Cronicile optimistului*, Buc., 1964, p. 217); *Viața lui Mihai Eminescu* (Buc., 1932), p. 467; 25) *Prefața* cărții noastre (Buc., 1966, p. 5—7) dezvoltă același program; 26) Giorgio Vasari, *Le Vite dei più celebri pittori, scultori e architetti* (Firenze, 1913), p. 5—6; Jacob Burckhardt, *Die Biographik* (*op. cit.*, IV, 6, p. 91—92, 203—205); 27) G. Flaubert, *Correspondance* (Paris, 1924), IV, p. 132; 28) Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, Ch. XXV; Henry Fielding, *Joseph Adrews*, Ch. I. etc.; 29) Schopenhauer, *op. cit.*, III, § 51; 30) André Maurois, *op. cit.*, p. 135—137; 31) Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1961), p. 607; 32) D.I. Suchianu, *Voga biografiilor romanțate* (*Amica mea Europa*, Buc., 1939, p. 23—25); 33) Jacob Burckhardt, *op. cit.*, p. 204; 34) James Boswell, *op. cit.*, p. 10; 35) H. Taine, *op. cit.*, p. XVI; 36) Francesco de Sanctis, *Teoria e storia della letteratura* (Bari, 1926), II, p. 19—20; 37) Jules Lemaître, *Jean-*

Jacques Rousseau (Paris, 1907), p. 5; 38) André Maurois, *op. cit.*, p. 117, 130—131; 39) B. Croce, *op. cit.*, *Conversazioni critiche* (Bari, 1939), V, p. 199; 40) G. Călinescu, *Istoria literaturii române...* (Buc., 1941), p. 688; 41) *ibidem*, *Critică și creație*, în *Viața românească*, nr. 4/1958, p. 113; 42) André Maurois, *op. cit.*, p. 50—55; Jan Romein, *op. cit.*, p. 120—131; 43) Mihai Ralea, *Înțelesuri* (Buc., 1942), p. 203; 44) Miguel de Unamuno, *Le Sentiment tragique de la vie*, tr. fr. (Paris, 1937), I, 7, p. 63; 45) Sainte-Beuve, *Pierre Corneille* (*Portraits littéraires*, Paris, Garnier, I, p. 29—32); un comentar și la Pompiliu Constantinescu, *Biografi și biografie* (*Eseuri critice*, Buc., 1947, p. 270—272); 46) H. Taine, *Essais de critique et d'histoire* (Paris, 1913), p. VI; 47) G. Călinescu, *op. cit.*, p. 467; *Ion Creangă* (Buc., 1964), p. 384; 48) *ibidem*, *Cronicile optimistului*, p. 218; 49) Voltaire, *Siècle de Louis XIV* (Paris, Garnier), p. 583; 50) Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (Napoli, 1936), II, p. 266; 51) Tudor Vianu, *Studii de literatură română* (Buc., 1965), p. 501; 52) O sinteză curentă a problemei la René Wellek-Austin Warren, *op. cit.*, p. 78—80; André Maurois, *op. cit.*, p. 98—104, cf. și cronica lui Paul Souday, în *Le Temps*, 10 Janvier 1929; 52 bis) G. Călinescu, *op. cit.*, p. 217, 219; 53) *Ibidem*, *Principii de estetică* (Buc., 1939), p. 119; 54) M. Dragomirescu, *Critica „științifică" și Eminescu*, 1895 (*op. cit.*, p. 275—356); 55) B. Croce, *Poesia e non-poesia* (Bari, 1935), p. 107; 56) James Boswell, *op. cit.*, p. XIX (*Advertisement to the Second Edition*); 57) Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 42—43; 58) G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 112—113; *Istoria literaturii române*, p. 688; 59) James Boswell, *op. cit.*, I, p. 7; Thomas Carlyle, *op. cit.*, p. 14—15; Sainte—Beuve, *op. cit.*, I, p. 29; Marcel Schwob, *op. cit.*, p. 181—182; 60) René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1966), IV, p. 332; 61) James Boswell, *op. cit.*, I, p. 6, 8; 62) Thomas Carlyle, *op. cit.*, p. 15—16, 31—32; Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis* (Paris, 1874), IX, p. 82; H. Taine, *op. cit.*, p. VII; 63) André Maurois, *op. cit.*, p. 13; Jan Romein, *op. cit.*, p. 63, 183; 64) N. Iorga, *Istoria literaturii românești* (Buc., 1926), II, p. 8, 16; G. Călinescu, *Scriitori străini* (Buc., 1967), p. 778; 65) Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 262—263; 66) În același sens și opiniile lui Albert Thibaudet, *Gustave Flaubert* (Paris, 1922), p. 96; 67) G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, p. 688, 839; Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 273; 68) André Maurois, *Mémoires* (New York, 1942), I, p. 294; *Aspects de la biographie*, p. 173—184; Tudor T. Branițte, *Interviu cu André Maurois*, în *Contemporanul*, 14 oct. 1966; 69) Jan Romein, *op. cit.*, p. 58; 70) Marcel Schwob, *op. cit.*, p. 181—182; André Maurois, *op. cit.*, p. 118; *Cassell's Encyclopedia of Literature*, ed. by S.H. Steinberg (London, 1953), I, p. 69; 71) G. Călinescu, *Cronicile optimistului*, p. 217; 72) Jan Romein, *op. cit.*, p. 11, cu trimitere la W. Dilthey; 73) G. Călinescu, *Ion*

Creangă, p. 384; 74) *Ibidem*, *op. cit.*, p. 384; 75) James Boswell, *op. cit.*, p. 8; 76) G. Călinescu, *Scriitori străini*, p. 778; 77) Jacques Voisine, *op. cit.*, p. 281, 284; 78) H.B. Stendhal, *Du Romantisme dans les arts* (Paris, 1966), p. 25; 79) Întrevăzută limpede încă de Emile Faguet, *L'Art de lire* (Paris, 1920), p. 159; 80) Un exemplu: Fernando Lázaro Carreter, *La Ficción autobiográfica en el „Lazarillo de Tormes"* (*Litterae Hispanae et Lusitanae*, München, 1968, p. 195—213); 81) Jean Rousset, *Les Difficultés de l'autoportrait*, în *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 3—4/1969, p. 540—550; 82) André Maurois, *L'Autobiographie* (*op. cit.*, p. 146); 83) Tristan Tzara, *Lampisteries précédées des sept manifestes dada* (Paris, 1963), p. 45, 77; 84) Unele *Idei despre biografie* și într-un articol mai vechi, în *Națiunea*, nr. 177/1946. Recent, Silvian Iosifescu, *De la „Viețile paralele" la viața romanțată* (*Literatura de frontieră*, Buc., 1969, p. 273—302).

CLASIC

1) J.E. Fidao-Justiniani, *Qu'est-ce qu'un classique?* (Paris, 1929), p. 8; 2) René Wellek, *The Term and Concept of „Classicism" in Literary History* (*Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore, 1965, p. 111); 3) În genere, pentru istoria și analiza semantică a noțiunii: Paul Van Tieghem, *Classique*, în *Revue de synthèse historique*, I (1931), p. 239; Carl I. Burckhardt, *Zum Begriff des klassischen in Frankreich und in der Deutschen Humanität* (*Concinnitas*, *Beiträge zum Problem des Klassischen*, Basel, 1944, p. 13—33); Wladyslaw Tatarkiewicz, *Les quatre significations du mot „classique"*, în *Revue internationale de philosophie*, no. 43/1958, p. 5—21; E.F. Carritt, *Classicism*, *ibidem*, p. 23—36; singura încercare anterioară notabilă în acest spirit, din critica noastră, este a lui Matei Călinescu: *„Clasic": etimologie și istorie, Accepțiile moderne ale „clasicului" și formarea lor* (*Eseuri despre literatura modernă*, Buc., 1970, p. 115—130); 4) Texte la: G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești* (Buc., 1967), I, p. 67, 266; 5) René Wellek, *op. cit.*, p. 111—112, 121; 6) Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques* (Paris, 1932), p. 6, 151; 7) I. Voinescu II, *Cugetări asupra teatrului*, în *Gazeta Teatrului Național*, nr. 5-6/1836; 8) Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un classique?*, 1850 (*Causeries du Lundi*, Paris, Garnier, III, p. 29); 9) G. Călinescu, *Cronicile optimistului* (Buc., 1964), p. 361; Georg Luck, *Scriptor classicus*, în *Comparative Literature*, X (1958), p. 157; 10) G. Călinescu, *Sensul clasicismului*,

1946 (*Ulysse*, Buc., 1967, p. 494); Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, 1943 și „*Clasic*" *și „modern*", în *Luceafărul*, nr. 30/1966; Pompiliu Constantinescu, *Ce este un clasic român?*, în *Luceafărul*, nr. 13/1946; **11)** Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik* (München, 1960), I, p. 37; **12)** J.P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, 2 aprilie 1829, tr. rom. (Buc., 1965), p. 321; René Wellek, *op. cit.*, p. 126; **13)** Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme?* (Paris, 1965), p. 26—27; **14)** A. Pope, *Imitation of Horace*, *The First Epistle of the Second Book of Horace*, V, 55; René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 171; R.S. Crane, *English Neoclassical Criticism: An Outline Sketch* (*Critics and Criticism, Ancient and Modern*, Chicago-London, 1965, p. 383); **15)** H. Taine, *Philosophie de l'art*, V, Ch. II-III (Paris, 20-e éd.), II, p. 246—266; **16)** Doar două exemple: *Liberal Arts Dictionary*, ed. Mario A. Pei — Frank Gaynor (New York, 1952), p. 41; H.L. Yelland etc., *A Handbook of Literary Terms* (New York, 1966), p. 33; **17)** Henry Jones, *Du classicisme, de sa permanence et du malentendu actuel à son endroit* (*Atti del III Congresso Internazionale di Estetica*, Venezia, 3—5 sett. 1956, Torino, 1957, p. 669—672); **18)** G. Călinescu, *op. cit.*, p. 490, 497; **19)** Leopardi, *Zibaldone*, 16 oct. 1826 (*Opere*, Milano-Roma, 1937, III, p. 424—425); 20) Giovanni Andrès, *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (Parma, 1782), T. II, p. VIII; **21)** Pierre Moreau, *op. cit.*, p. 5; **22)** Leopardi, *op. cit.*, III, p. 192; **23)** Sainte-Beuve, *op. cit.*, III, p. 38; **24)** *Clasici* (Paulys-Wissova, *Real-Encyclopädie der classischen Altertumwissenschaft*, Stuttgart, 1897, Fünfter Halbband, c. 2628—2629); **25)** René Bray, *op. cit.*, p. 13; **26)** Voltaire, scrisori către Duclos și abatele d'Olivet, 10 avril 1761 (*Oeuvres complètes*, Paris, 1870, VIII, p. 449—480); **27)** Ezra Pound, *A.B.C. of Reading* (London, 1963); **28)** D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* (Buc., 1935), p. 70, 79; G. Ivașcu, *op. cit.*, p. 267; Al. Odobescu, *Pagini regăsite* (Buc., 1965), p. 13; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 600; **29)** Ernst Robert Curtius, *La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, tr. fr. (Paris, 1956), Ch. XIV, 3—5; **30)** André Gide, *Les dix romans que...* (*Incidences*, Paris, 1924, p. 149—156); în literatura anglo-saxonă tradiția este, și azi, foarte vie; doar două liste recente: Clifton Fadiman, *The Lifetime Reading Plan* (Cleveland and New York, 1960) și John Kieran, *Books I Love* (New York, 1969); **31)** Harry Levin, *Contexts of the Classical* (*Contexts of Criticism*, Cambridge, 1957, p. 41); Henri Peyre, *op. cit.*, p. 26; **32)** Ananda K. Coomaraswamy, *The Philosophy of Medieval and Oriental Art*, în *Zamolxis*, I (1938), p. 25—43; **33)** Al. Russo, *Cugetări*, II, 1, 1855 (*Scrieri alese*, Buc., 1959, p. 93); **34)** *Classicism* (J.T. Shipley, *Dictionary of World Literature*, New York, 1953, II, p. 59); **35)** G. Călinescu, *op. cit.*, p. 499; Vladimir Streinu, *Sensul clasicismului*, în *Luceafărul*, nr.

34/1966; 36) Marcel Reymond, *Esprit classique et esprit primitiviste*, în *Revue internationale de philosophie*, no. 1/1958; opoziția radicală, pe două coloane, *primitivism/clasicism*, este neconvingătoare. Tabloul schematic al lui W. Deonna o dovedește. Multe elemente sînt comune: repetiție, simetrie, religiozitate dominantă, anonimat, tradiționalism etc., cf. *Les Raisons du „Miracle grec" en art ou l'antagonisme de l'esprit classique et de l'esprit primitif* (*Deuxième congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Paris, 1937, p. 87); 37) Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 190; 38) O serie de sugestive disociații, în acest sens, la G. Călinescu: *Clasicism, romantism, baroc* (*Impresii asupra literaturii spaniole*, Buc., 1965, p. 16—23); 39) Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique* (Paris, 1961), p. 54, 88, 92, passim; 40) René Bray, *op. cit.*, p. 119; 41) André Gide, *Bilets à Angèle*, I, *Classicisme* (*op. cit.*, p. 40); 42) Mihai Ralea, *Scrieri din trecut — În literatură* (Buc., 1957), I, p. 60; 43) Friedrich Gundolf, *Goethe*, tr. fr. (Paris, 1932), I, p. 12, 24, 26; 44) E. Lovinescu, *Clasicismul*, în *Vremea* nr. 661/1942; 45) Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1957), I, p. 791; 46) C. Balmuș, *Fost-au grecii senini?*, în *Viața românească*, nr. 1/1938; 47) Pierre Chaunu, *La Civilisation de l'Europe classique* (Paris, 1966); 48) I.E. Fidao-Justiniani, *op. cit.*, p. 16—17; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 100; 49) René Bray, *op. cit.*, p. 127; 50) Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc., 1966), I, p. 466, 486—490, 496, 502—505; 51) Arsène Soreil, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française* (Bruxelles, 1955), p. 42; 52) Ezra Pound, *op. cit.*, p. 14, 39; 53) René Bray, *op. cit.*, p. 149, 155—156, 212—213; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 85, 105, 107; 54) J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, IV, 2, (Weimar, 1964), p. 132; 55) D. Popovici, *op. cit.*, p. 54—55, 60; 56) Este de mirare că bibliografia *Clasicismul în literatura română* (Buc., 1969) nu înregistrează și astfel de texte de prim-ordin. Ce-i drept, diletantismul concepției și al colaboratorilor explică toate lacunele și erorile lucrării; 57) René Bray, *op. cit.*, p. 126, 128; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 84; 58) René Bray, *op. cit.*, p. 67, 118—120, 153, 237—238; Michel Foucault, *op. cit.*, p. 212; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 147; 59) D. Popovici, *op. cit.*, p. 62; 60) G. Călinescu, *Scriitori străini* (Buc., 1967), p. 709; 61) René Bray, *op. cit.*, p. 204; 62) Adrian Marino, *Clasicii sînt moderni*, în *Cronica*, nr. 30/1969; 63) G. Bariț, *Scriitorii clasici*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 16/1838; D. Popovici, *op. cit.*, p. 47—48, 69, 75; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, p. 599; 64) René Bray, *op. cit.*, p. 118; J.P. Eckermann, 24 februarie 1825 (*op. cit.*, p. 150); 65) René Bray, *op. cit.*, p. 114—115, Arsène Soreil, *op. cit.*, p. 72; 66) René Bray, *op. cit.*, p. 215—218, 224; B. Munteano, *„Convenance" et „Couleur locale" en littérature comparée* (*Société française de littérature comparée, Actes du Second congrès national*, Paris, 1958, p. 5—21); 67) René Bray, *op. cit.*, p. 89,

115—119, 129—130; Giulio Augusto Levi, *Classicismo e neoclassicismo* (*Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, p. 811—855); 68) Henri Peyre, *op. cit.*, p. 46, 88, 146, 183; 69) Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 604; 70) A.W. Schlegel, *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*, prefaţă (René Wellek, *op. cit.*, p. 113); 71) Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 16; Adrian Marino, *op. cit.*, p. 599—600; 72) O demonstraţie sistematică pentru literatura franceză la Daniel Mornet, *Histoire de la clarté française* (Paris, 1929); 73) Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 275; Joyce G. Simpson, *Le Tasse et la littérature et l'art baroque en France* (Paris, 1962), p. 87; 74) Arturo Farinelli, *Il Romanticismo nel mondo latino* (Torino, 1927), II, p. 228; Pierre Moreau, *op. cit.*, p. 18; 75) M. Dragomirescu, *Principii de literatură*, I, *Capodopera*, p. 120; 76) Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 479; 77) Hegel, *op. cit.*, I, p. 449; B. Croce, *Conversazioni critiche* (Bari, 1932), III, p. 125; *Letture di poeti...* (Bari, 1950), p. 321; 78) Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 13; I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generale* (Buc., 1970), II, p. 46; D. Popovici, *op. cit.*, p. 70; Adrian Marino, *op. cit.*, p. 600; 79) Una din puţinele excepţii: Eugen Simion, *Faza monumentalului* (*Orientări în literatura contemporană*, Buc., 1965, p. 373—387); 80) G. Călinescu, *Economia gratuitului*, în *Ecoul*, nr. 244/1944; *Nasc şi la noi monumente*, 1956 (*Cronicile optimistului*, Buc., 1964, p. 158—162); 81) Ion Ianoşi, *Romanul monumental şi secolul XX* (Buc., 1963); 82) Articolul nostru: *Spiritul monumental*, în *Cronica*, nr. 25/1968; *Introducere în critica literară*, VI, 2: *Primatul monografiei* (Buc., 1968), p. 363—367; *Critica ideilor literare*, IV, articolul-program al acestui *Dicţionar*; 83) J.-P. Eckermann, 2 aprilie 1829, *op. cit.*, p. 320—321; M-me de Staël, *De la poésie classique et de la poésie romantique* (*De l'Allemagne*, II, Ch. XI, 1813); René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1955), II, p. 416; 84) J.-P. Eckermann, 21 martie 1830 (*op. cit.*, p. 391); 85) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 13—14; 86) V. Hugo, *Odes et ballades*, Préface, 1821 (Paris, 1843), I, p. XXI-XXIII; René Wellek, *The Term and Concept...*, p. 115; 87) Fr. Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit* (München, 1922); 88) C. Dobrogeanu-Gherea, *Ceva despre clasicism şi romantism*, 1889 (*Studii critice*, Buc., 1967, p. 134—152); 89) Elementele argumentării: *Estetica*, IX (Bari, 1941), p. 79; *Classicismo e romanticismo*, în *La Critica*, XIV (1916), p. 319—321; *Conversazioni critiche* (Bari, 1932), III, p. 64—65, 184—185; *Gusto classicistico e gusto romantico*, în *Quaderni della „Critica"*, nr. 2/1945, p. 106; *Letture di poeti...*, p. 120, cf. şi articolul nostru: *Croce şi clasicismul*, în *Naţiunea*, nr. 343/1947; Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques*, p. 147; pentru formula inversă, în cadrul literaturii franceze, Emile Deschanel: *Le Romantisme des classiques* (Paris, 1883); 90) Paul Valéry, *Variété* (Paris, 1930), II, p. 155; *Oeuvres* II,

p. 565—566; 91) André Gide, *op. cit.*, p. 38; Ramon Fernandez, *De l'esprit classique*, în *Nouvelle revue française*, no. 1/1929; Jean Paulhan, *Présence*, 22 Avril 1945, cf. *Quaderni della „Critica"*, no. 9/1947, p. 92; Marcel Raymond, *Baroque et renaissance poétique* (Paris, 1955), p. 56, 62—63; 134; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 171, 212, 238; de observat că *nici unul* din criticii francezi nu citează pe Croce; 92) Adrian Marino, *op. cit.*, p. 619—620; 93) M. Ralea, *op. cit.*, I, p. 333; *Clasicism (Valori*, Buc., 1935, p. 14); 94) Helmuth Hatzfeld, *Estudios sobre el barroco*, seg. ed. (Madrid, 1966), p. 333, 426, 464; Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 37, 171—172 etc.; 95) Michel Foucault, *Les Mots et les choses* (Paris, 1966), p. 72—76, 92—93; 96) Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, tr. it. (Bari, 1964), p. 108—109; Jean Rousset, *La querelle de la métaphore*, în *L'Intérieur et l'extérieur* (Paris, 1968), p. 57—71; René Bray, *op. cit.*, p. 131; 97) G. Ivaşcu, *op. cit.*, p. 267; D. Popovici, *op. cit.*, p. 67; Adrian Marino, *op. cit.*, p. 600; 98) H. Focillon, *Vie des formes* (Paris, 1939); Ch. Lalo, *Éléments d'une esthétique musicale scientifique* (Paris, 1939); 99) J.W. Goethe, *Literarischer Sansculottismus*, 1795 (*Meisterwerke Deutscher Literaturkritik*, Berlin, 1956, I, p. 387); 100) F. Brunetière, *op. cit.*, III, p. 310; T.S. Eliot, *What is a Clasic?* (London, 1945), F.W. Bateson, *English Poetry, A Critical Introduction* (London, 1966), p. 78: fiecare şcoală poetică parcurge cinci „generaţii", dintre care a treia, a „maeştrilor" *(Assured Masters)*, „poate fi privită ca expresia sa clasică"; 101) E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (Buc., 1926), I, p. 164; 102) Doar două referinţe: Henri Peyre, *op. cit.*, p. 251; Henri Pierre, *Le Classicisme* (*Histoire des littératures*, Paris, 1956, II, p. 110—139); 103) Henri Peyre, *op. cit.*, p. 33; pentru alte confuzii terminologice ale epocii, Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 564.

CLASICISMUL

1) G. Matoré, *La Méthode en lexicologie* (Paris, 1953), p. 60; 2) René Wellek, *The Term and Concept of „Clasicism" in Literary History* (*Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore, 1965, p. 107—109, 113—114, 126); Harry Levin, *Contexts of the Classical* (*Contexts of Criticism*, Cambridge, 1957), p. 40; 3) F. Brunetière, *Classiques et romantiques* (*Études critiques..*, Paris, 1898, III, p. 291—326); T.S. Eliot, *What is a Classic?* (London, 1945); 4) Victor L. Tapié, *Baroque et romantisme* (Paris, 1957), p. 262; Helmuth Hatzfeld, *Estudias sobre el barroco*, seg. ed. (Madrid, 1966), p. 423, 442;

5) Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie* (Leipzig, 1914), 2 vol.; 6) O reamintește recent și D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, în *Contemporanul*, nr. 47/1967; 7) J.W. Goethe, *Literarischer Sansculotismus*, în *Meisterwerke Deutscher Literaturkritik* (Berlin, 1956), I, p. 387; 8) D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu* (Buc., 1935), p. 68—70; N. Filimon, *Opere* (Buc., 1956), II, p. 353; 9) G. Călinescu, *Clasicismul gnomic* (*Opera lui Mihai Eminescu*, *Opere*, Buc., 1970, vol. 13, p. 451—456); cf. și D. Păcurariu, *Note despre clasicismul eminescian*, în *Luceafărul*, nr. 37—39/1968; autorul a publicat între timp un studiu despre *Clasicismul românesc* (Buc., 1971), susceptibil de unele amendări și completări; 10) René Wellek, *op. cit.* p. 119; 11) Jean Starobinski, *Le Recours aux principes et l'idée de régénération dans l'esthétique de la fin du XVIII-e siècle*, în *Lettere italiane*, nr. 1/1969, p. 4, 11—12; 12) Baudelaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1961), p. 740; 13) Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 195—196, 422—423, 598, 722; 14) René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 12, 113; 15) René Bray, *op. cit.*, p. 117, 122—123; Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 4; 16) René Bray, *op. cit.*, p. 162, 190; Henry Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme?* (Paris, 1965), p. 131; R.S. Crane, *English Neoclassical Criticism: an Outline Sketch* (*Critics and Criticism, Ancient and Modern*, Chicago-London, 1965, p. 378, 388); 17) René Bray, *op. cit.*, p. 51—52, 57, 100, 116, 123, 264, 268, 361; J.E. Fidao-Justiniani, *Qu'est-ce qu'un classique?* (Paris, 1929), p. 101—102; 18) René Bray, *op. cit.*, p. 93—94; 19) *Ibidem*, *op. cit.*, p. 270, 274; 20) Astfel de considerații sociologice reapar mereu: Henry Peyre, *op. cit.*, p. 39; René Bray, *op. cit.*, p. 113; o notabilă contribuție românească la H. Sanielevici: *Clasicismul de fier*, 1920 (*Cercetări critice și filozofice*, Buc., 1968, p. 218, 252); 21) René Bray, *op. cit.*, p. 19; 22) *Ibidem*, *op. cit.*, p. 53; George Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești* (Buc., 1967), I, p. 29, 271; 23) René Bray, *op. cit.*, p. 49, 79, 259, 271; 24) *Ibidem*, *op. cit.*, p. 116—118, 134, 184, 198, 233, 268; 25) Harry Levin, *op. cit.*, p. 44; René Bray, *op. cit.*, p. 213; 26) René Wellek, *op. cit.*, p. 118; Wolfgang Kayser, *Kleines literarisches Lexikon*, *Sachbegriffe* (Bern-München, 1966), p. 204 etc.; 27) René Bray, *op. cit.*, p. 56, 58, 220—221; R.S. Crane, *op. cit.*, p. 374—375; 28) Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un classique?*, 1850 (*Causeries du Lundi*, Paris, Garnier, III, p. 41—43); cf. și două comentarii ale noastre, mai vechi: *Sainte-Beuve și clasicismul*, în *Națiunea*, nr. 124/1946 și *Clasicism și romantism după Sainte-Beuve*, *ibidem*, nr. 135/1946; F. Brunetière, *op. cit.*, III, p. 300; 29) Jan Kott, *Die Schule der Klassiker* (Berlin, 1954); Vera Călin, *Pornind de la clasici* (Buc., 1957), cu un articol-program: *În legătură cu clasicismul*, p. 38—53; 30) René Bray, *op. cit.*, p. 269, 276; 31) Eugène Lintilhac, *Un Coup d'état dans la république des lettres*:

Jules-César Scaliger, în *La Nouvelle revue*, LXIV (1890), p. 333—346; 520—547; **32)** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 1422; **33)** D. Popovici, *op. cit.*, p. 72; G. Bariț, *Învățăceilor de poezie* (1843), cf. G. Ivașcu, *op. cit.*, p. 313—315; **34)** René Bray, *op. cit.*, p. 57, 106—107; *Les Tropes de Dumarsais*, avec un commentaire raisonné... par M. Fontanier (Paris, 1818), I, p. 259; **35)** René Bray, *op. cit.*, p. 92—93, 107—112; **36)** *ibidem*, *op. cit.*, p. 57, 105, 107; **37)** *ibidem*, *op. cit.*, p. 71, 112—113, 127; **38)** René Bray, *op. cit.* p. 101, 240, 248—249, 269, 286, 305, 329, 337, 347; **39)** *Les Tropes de Dumarsais...*, I, p. XXVI-XXVII; **40)** Roger Hinks, „*Classical*" *and* „*Classicistic*" *in the Criticism of Ancient Art* (*Deuxième Congrès international d'esthétique et de science de l'art*, Paris, 1937, II, p. 91—94); Harry Levin, *op. cit.*, p. 42; Roberto Berardi, *Dizionario di termini della critica letteraria* (Firenze,1968), p. 53; **41)** Herbert Read, *Form in Modern Poetry* (London, 1948), p. 10; **42)** René Wellek, *op. cit.*, p. 125; **43)** Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 202—204; Heinrich Mahlberg, *Literarisches Sachwörterbuch* (Bern, 1948), p. 95—99; Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969), p. 390—393; **44)** René Wellek, *op. cit.*, p. 105, 107; **45)** Henri Peyre, *op. cit.*, p. 232, 238; **46)** Texte de: Mario Praz, *Gusto neoclassico*, 1959, Attilio Momigliano, *Gusto neoclassico e poesia neoclassica*, în *Cinque saggi* (1945), Walter Binni, *La Poesia neoclassica in Italia*, în *Belfagor*, V (1950), p. 19—24, cf. W. Binni-R. Scrivano, *Antologia della critica letteraria* (Milano-Messina, 1964), p. 720—734; **47)** *Thèses d'un volume sur la seconde moitié du XVIII-e siècle*, în *Acta litteraria*, nr. 1—2/1970, p. 154; **48)** René Canat, *L'Hellénisme des romantiques*, II, *Le Romantisme des Grecs*, 1826—1840 (Paris, 1953), p. 264—266, 276—280, 273; **49)** Adrian Marino, *op. cit.*, p. 601; **50)** Louis J.A. Mercier, *Le Mouvement humaniste aux États Unis* (Paris, 1928); **51)** André Gide, *Incidences* (Paris, 1924), p. 37—43; **52)** Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 739; **53)** E. Lovinescu, *Critice* (Buc., 1923), IX, p. 153, 169; o schiță de sinteză, nu lipsită de locuri comune: Ion Pillat, *Sufletul clasic în poezia română*, 1933 (*Tradiție și literatură*, Buc., 1943, p. 88—116); **54)** Louis Bertrand, *La Fin du classicisme et le retour à l'antique* (Paris, 1897); W. Binni-R. Scrivano, *op. cit.*, p. 723—724; **55)** René Wellek, *op. cit.*, p. 106; **56)** Victor Eftimiu, *Reflexiile unui „clasicizant"*, în *Lupta de clasă*, nr. 3/1967; **57)** René Wellek, *op. cit*, p. 113, 121, 124; Harry Levin, *op. cit.*, p. 47; **58)** Michel Lioure, *Le Drame* (Paris, 1968), p. 130; **59)** Paul Zarifopol, *Clasicismul în școală*, în *Revista Fundațiilor regale*, nr. 6/1939; D.M. Pippidi, *Între clasic și modern*, *ibidem*, nr. 4/1941; *În jurul clasicismului*, în *Studii literare*, II (1946); **60)** B. Croce, *Poesia germanica e poesia latina* (*Problemi di estetica*, Bari, 1923); **61)** Al. Odobescu, *Pagini regăsite* (Buc., 1965), p. 15; **62)** René Bray, *op. cit.*, p. 16—20, 176—177; **63)** Jean Starobinski, *op. cit.*, p. 12; **64)** Eugène Ionesco, *Notes*

et contre-notes (Paris, 1966), p. 364; **65)** René Bray, *op. cit.*, p. 57, 81, 104, 106, 112; Pope, *Essay on Criticism*, I (Cambridge, 1917), p. 65—66; o idee riguros identică la G. Călinescu: *Spontaneitate și meșteșug*, în *Contemporanul*, nr. 47/1957; **66)** Wladislaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme* (Paris, 1925), p. 142; René Bray, *op. cit.*, p. 111; **67)** R.S. Crane, *op. cit.*, p. 386; René Bray, *op. cit.*, p. 107, 304; **68)** *ibidem*, *op. cit.*, p. 381; *ibidem*, *op. cit.*, p. 109—110, 125; **69)** Heinrich Wölfflin, *Renaissance et baroque*, tr. fr. (Paris, 1967), p. 137; Giuseppe Zonta, *Rinascimento, aristotelismo e barocco*, în *Giornale storico della letteratura italiana*, LII (1934), p. 57, 219—221; Carlo Calcaterra, *Il Problema del barocco* (*Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, III, p. 415); Lorenzo Giusso, *Senso cattolico-romantico del barocco* (*Retorica e Barocco...*, Roma, 1955, p. 82); René Wellek, *The Concept of the Baroque in Literary Scholarship* (*Concepts of Criticism*, New-Haven and London, 1965, p. 58—59, 60, 71); **70)** Giambattista Vico, *Il Metodo degli studi del tempo nostro*, XII, tr. it. (Firenze, 1937), p. 89; **71)** Diderot, *Oeuvres choisies*, „Pensées détachées" (Paris, 1963), VI, p. 178; *ibidem*, art. *Encyclopédie* (*Textes choisies de l'Encyclopédie*, Paris, 1952, p. 77); **72)** Francesco de Sanctis, *Teoria e storia della letteratura*, ed. B. Croce (Bari, 1926), I, p. 108—114; **73)** René Bray, *op. cit.*, p. 88, 117, 121, 203, 235, 282; R.S. Crane, *op. cit.*, p. 379; **74)** cf. Georg Luck, *Scriptor classicus*, în *Comparative Literature*, no. 2/1958, p. 156; **75)** I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generale* (Buc., 1870), II, p. 18, 40—41; Gheorghe Oprescu, *Eliade Rădulescu și Franța*, în *Dacoromania*, III (1923), p. 25—26; D. Popovici, *op. cit.*, p. 84; **76)** Unele contribuții la D. Păcurariu: *Aspecte ale polemicii clasicism-romantism în literatura română* (*Romantismul românesc și romantismul european*, Buc., 1970, p. 71—78); **77)** *La Culture classique est de moins en moins adaptée aux exigences de la société, déclare M. Edgar Faure*, în *Le Monde*, 20 — 21 octobre 1968; **78)** Henri James, *Du classicisme, de sa permanence et du malentendu à son endroit* (*Atti del III Congresso Internazionale di estetica*, Venezia, 3—5 sett. 1956, Torino, 1957, p. 669—672); **79)** Sainte-Beuve, *Portraits littéraires* (Paris, Garnier), I, p. 5—6, 51; **80)** Antoine Adam etc., *Littérature française* (Paris, 1968), II, p. 207; **81)** Adrian Marino, *op. cit.*, p. 602; **82)** Roland Barthes, *Comment représenter l'antique* (*Essais critiques*, Paris, 1964, p. 71); **83)** Paul Zarifopol, *Clasicii* (*Din registrul ideilor gingașe*, Buc., 1926, p. 76); **84)** Adrian Marino, *Modern, Modernism, Modernitate* (Buc., 1969); **85)** Roger Caillois, *La Culture vit de langues mortes*, în *Le Figaro littéraire*, no. 1178/1968; **86)** George Ivașcu, *op. cit.*, p. 271; Al. Odobescu, *op. cit.*, p. 15; **87)** Al. Philippide, *Tradiție clasică și tradiție națională*, 1936 (*Considerații confortabile*, Buc., 1970, p. 96); *Împrietenirea cu clasicii*, 1936 (*Studii de literatură universală*, Buc., 1966, p. 19—24); **88)** Ion Alexandru, *Jurnal*

de poet, în *Luceafărul*, nr. 25/1968; 89) Tema revine mereu, cu tenacitate: un număr monografic al revistei *Tribuna*, nr. 38/1970; Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Idealul clasic şi scriitorul contemporan*, în *Scînteia*, 3 dec. 1970 etc.

CLASICITATEA

1) René Wellek, *The Term and Concept of „Classicism" in Literary History* (*Aspects of the Eighteenth Century*, Baltimore, 1967, p. 120, 127); 2) I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generale* (Buc., 1870), II, p. 40; 3) Benedetto Croce, *La Poesia* (Bari, 1969), p. 109; 4) *Ibidem*, *La Critica e la storia delle arti figurative* (Bari, 1934), p. 167; 5) *Ibidem*, *„Classicismo" e „classicità"*, în *La Critica*, XXXVI, fasc. IV, 1938, cu referințe şi la alte texte anterioare.

CLASIC ŞI MODERN

1) Hippolyte Rigault, *Histoire de la Querelle des Anciens et des Modernes* (Paris, 1856), p. 485; Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi* (Paris, Garnier), XIII, p. 133; Hubert Gillot, *La Querelle des anciens et des modernes en France* (Paris, 1914), p. VIII-IX; Werner Krauss-Hans Kortum, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts* (Berlin, 1966), p. 308; 2) Montesquieu, *Pensées diverses*: *Des anciens* (*Oeuvres complètes*, Paris, 1859, II, p. 456); 3) Pierre-Maxime Schuhl, *Anciens et modernes* (*Platon et l'art de son temps*, Paris, 1952, p. 1—20); 4) Arthur Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford, 1962), p. 39; 5) Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 200, 299—300; 6) Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 457; 7) Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, tr. fr. (Paris, 1964), p. 30—31; 8) Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun* (Bucureşti, 1967), p. 22, 43; 9) Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Genève, 1970), p. 120; 10) Lucian Blaga, *Revolta fondului nostru nelatin*, în *Gîndirea*, nr. 10/1921; 11) Ion Barbu, *Pagini de proză* (Buc., 1968), p. 78, 104—105, 116; 12) Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 275; 13) Pierre-Maxime Schuhl, *op. cit.*, p. 12—13; 14) Hubert Gillot,

op. cit., p. 279—280; **15)** Émile Faguet, *La politique comparée de Montesquieu, Rousseau et Voltaire* (Paris, 1902), p. 100; **16)** Vasile Florescu, *Conceptul de literatură veche* (Buc., 1968), p. 94, 96, 145, 148; **17)** Anthony Blunt, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, tr. fr. (Paris, 1956), p. 167, 216; **18)** Francisque Vial-Louis Denise, *Idées et doctrines littéraires du XVIII-e siècle* (Paris, 1926), p. 3—5; **19)** Richard Foster Jones, *Ancient and Moderns: A Study of the Background of the Battle of the Books* (St. Louis, 1936), p. 11—12; alte texte: Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 182—183; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 15, 42—46; **20)** Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 5; **21)** Jacopo Mazzoni, *Discorso in difesa della „Commedia" del divino poeta Dante*, 14, 1587 (Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden*, Detroit, 1962, p.375); **22)** Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 182—184; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p.126, 296; Montesquieu, *Cahiers* (Paris, 1941), p. 193; **23)** Marx-Engels, *Despre artă* (Buc., 1966), I, p. 125; **24)** J.P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, 14 febr. 1831, tr. rom. (Buc., 1965), p. 428; **25)** Hubert Gillot, *op. cit.*, p.142—150; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 23—42; Rabelais, *Pantagruel*, 1, II, Ch. VIII etc.; **26)** J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, IV, 3 (Weimar, 1964), p. 193—198; **27)** Alexandre Pope, *L'Anti-Sublime ou l'Art de ramper en poésie*, tr. fr. (*Oeuvres complètes*, Paris, 1779, VI, p. 133); **28)** Lidia Bote, *Simbolismul românesc* (Buc., 1966), p. 134—136; **29)** Ferdinand Brunot, *La Doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes* (Paris, 1891), p. 171; **30)** La Bruyère, *Des ouvrages de l'esprit*, 15, *Les Caractères* (*Oeuvres complètes*, Paris, 1951, p. 68); **31)** Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 1—7, 56—57; Louis Bertrand, *La Fin du classicisme et le retour à l'antique* (Paris, 1897), p. 237; **32)** A. Pizzorusso, *La Polemica di M-me Dacier: I moderni e la corruzione del gusto*, în *Rivista di letterature moderne e comparate*, nr. 3—4/1963, p. 105—179; **33)** Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 188—190, 455, 539—540; **34)** René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 162; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 180—182; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 14; **35)** J.P. Eckermann, *op. cit.*, 3 noiembrie 1823, p. 74; **36)** Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 555; **37)** G. Călinescu, *Contemporanii*, 1958 (*Cronicile optimistului*, Buc., 1964, p. 210—230); **38)** Mircea M. Vulcănescu, *O idee: Generație*, în *Criterion*, nr. 3—4/1934; **39)** Denis Diderot, *Salons de 1759, 1761, 1763* (Paris, 1967), p. 112; Marivaux, în *Le Miroir* (1755), face aceeași constatare (Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 60—61); **40)** Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 266; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 110; **41)** Ferdinand Brunot, *op. cit.*, p. 554; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 31; **42)** Alexandre Pope, *op. cit.*, VI, p. 138; **43)** I.E. Fidao-Justiniani, *Qu'est-ce qu'un classique?* (Paris, 1929), p. 176; **44)** Pierre de Nolhac, *Pétrarque et l'humanisme* (Paris, 1907), I, p. 136; **45)** un singur exemplu:

Mathurin Régnier, *Le critique outré*, *Satires*, IX: **46)** Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 307; **47)** Hans Baron, *The Querelle of the Ancients and the Moderns as a Problem for Renaissance Scholarship*, în *The Journal of the History of Ideas*, nr. 1/1959, p. 17; **48)** Guido Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e barocco* (*Retorica e Barocco*, *Atti del III Congresso Internazionale di Studi umanistici*, Roma, 1955, p. 149); **49)** Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 427; **50)** Charles Soreil, *De la Connaissance des bons livres*, 1672 (Albert Cim, *Le Livre*, Paris, 1905, II, p. 118); **51)** Fernand Brunot, *op. cit.*, p. 552; Roger Lathuillère, *La Préciosité* (Genève, 1966), I, p. 47—48; **52)** René Bray, *op. cit.*, p. 51, 173; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 364; **53)** Voltaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1853), VI, p. 642—645; **54)** Marivaux: *Le Miroir*, 1755 (Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 64—65); **55)** C.D. Gherea, *Studii critice* (Buc., 1925), IV, p. 104; **56)** *Il Galateo di M. Giovanni Della Casa, overo Trattato de' Costumi, e modi che si debbono tenere, o schifare nella commune conversazione* (Firenze, 1598), p. 44—45; **57)** Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, Ch. XXXIV (Paris, Charpentier), p. 453; **58)** *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 7/1847; **59)** Dionisie Pop-Marțian, *Opere economice* (Buc., 1961), p. 304—305; **60)** E. Lovinescu, *Antologia idcologiei junimiste* (Buc., 1943), p. 11—42; **61)** Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 36, 86, 108, 131; **62)** François Ogier, prefață la *Tyr et Sidon* de Schelandre, 1628 (Roger Fayolle, *La Critique*, Paris, 1964, p. 196—197); Jean Rousset, *La Littérature à l'age baroque en France* (Paris, 1965), p. 77; **63)** René Bray, *op. cit.*, p. 58; Harry Levin, *Contexts of Classical* (*Contexts of Criticism*, Cambridge, 1957, p. 44); **64)** O serie de texte din: Du Bos, Fontenelle, Senac de Meilhan etc. (Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 58 sq., 220, 223, 347, 353), dar referințele sînt mult mai bogate: Voltaire, Montesquieu etc.; **65)** Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 433—443; Nina Façon, *Problemele limbii literare în cultura italiană* (Buc., 1962); **66)** Toate studiile de sinteză citate oferă elemente în același sens: Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 43, 73—74, 95, 166, 495, 504—506; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 28—29, 84, 293; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.* p., 139; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 34—36, 47—50; J.P. Burry, *The Idea of Progress* (New York, 1955), p. 78—97; **67)** J.P. Burry, *op. cit.*, p. 83—84, 89, 124; **68)** Ernst Robert Curtius, *Les „Anciens" et les „Modernes"* (*La Littérature européenne et le Moyen Age latin*, tr. fr., Paris, 1956, p. 73, 205, 305—310); **69)** Hans Baron, *op. cit.*, p. 7—10; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 32, 37; **70)** Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 44, 106, 422; Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 122; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 66; **71)** Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 74, 170, 131; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 106; René Bray, *op. cit.*, p. 50, 56; **72)** Pascal, *Oeuvre* (Paris, 1936), p. 305—312; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 385—386; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 91—123,

150—187; 73) Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 154, 573; Hans Baron, *op. cit.*, p. 9—10; 74) Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 196, 285, 472; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 220; Turgot, *Second discours sur les progrès successifs de l'esprit humain*, 1750 (*Oeuvres*, Paris, 1844, II, p. 602—603, 605—606); 75) Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 198, 295; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 54—56, 66—68; Voltaire, *op. cit.*, p. 644; 76) Bacon, *Noul Organon*, I, 84; Montaigne, *Essais*, I, II, Ch. 10, 12 etc.; Pascal, *Préface pour le Traité du vide* (*op. cit.*, p. 306); Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 58—59; René Bray, *op. cit.*, p. 124; Richard Foster Jones, *op. cit.*, p. 15—17, 146; 77) Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 38; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 66; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 55, 58—59; 78) Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 404, 505; René Bray, *op. cit.*, p. 24, 51, 118, 122, 173, 202; Pascal, *op. cit.*, p. 312; Roger Lathuillère, *op. cit.*, I, p. 585; 79) Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 6—7, 16—17, 19—21, 32—34, 69—75; Adrian Marino, *Spiritul critic* (*Introducere în critica literară*, Buc., 1968, p. 176—188); un articol recent, în același sens: M. Ungheanu, *„Monștrii sacri" ai literaturii*, în *Contemporanul*, nr. 51/1970; Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 601—602; 80) Ben Jonson, *Timber or Discoveries*, 1640 (*English prose, 1600—1660*, New York, 1965, p. 330); 81) Anthony Blunt, *op. cit.*, p. 14; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 107, 119; René Bray, *op. cit.*, p. 172; 82) Hans Baron, *op. cit.*, p. 14—15, 17, 19; 83) Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 63; René Bray, *op. cit.*, p. 162, 165; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 133; Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 22—23; 84) Pierre Maxime Schuhl, *op. cit.*, p. 6—7; 85) Antoine Adam, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620* (Paris, 1935), p. 224, 234—235; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 212—213; Barret H. Clark, *European Theories of the Drama* (New York, 1959), p. 179; 86) Cezar Bolliac, *Răspuns la articolul „Poezie"*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 8/1845; 87) Giraldi Cintio, *Discorsi intorno al comporre dei romanzi...*, 43, 1554 (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 269); Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 340, 369, 379; Antoine Adam, *op. cit.*, p. 320, 323; René Bray, *op. cit.*, p. 170; Abbé Batteux, *Principes de la littérature* (Paris, 1774), I, p. 78, 125—126; 88) Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 120, 215, 541; Antoine Adam, *op. cit.*, p. 230, 231, 320, 325; René Bray, *op. cit.*, p. 116, 168—169; 89) Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 351; 90) *Ibidem*, *op. cit.*, p. 210, 214; Antoine Adam, *op. cit.*, p. 321; 91) *Ibidem*, *op. cit.*, p. 219, 266, 540; René Bray, *op. cit.*, p. 35, 37, 52, 63, 290—291; 92) Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 238, 244; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 540; Montesquieu, *op. cit.*, p. 456; 93) Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 94, 236; Antoine Adam, *op. cit.*, p. 322; 94) Saint-Évremond, *Réflexions sur nos traducteurs* (*Critique littéraire*, Paris, 1921, p. 232); Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 536; Stendhal, *Racine et Shakespeare* (Paris, 1905), p. 32—33; Voltaire,

Lettres philosophiques, XIX (Paris, 1924), II, 110; La Motte (Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 9—10); Abbé de Pons (Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, XIII, p. 153); **95)** Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 403; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 170—171, 206, 332—333; Ballanche, *Essai sur les institutions sociales* (1818), cf. *Revue d'Esthétique*, nr. 1—2/1958, p. 41; **96)** Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 125, 128; Henri Peyre, *op. cit.*, p. 106; Charles Soreil, L'Anti-Roman... (Paris, 1634) II-e partie, II, p. 1085; **97)** *Ecstract din cugetările d-lui Joubert*, în *Curierul românesc*, nr. 7/1838; **98)** Charles Soreil, *op. cit.*, p. 1075, 1113; Pascal, *op. cit.*, p. 305, 307, 309; Montesquieu, *Lettres persanes*, XXXVI; Voltaire, *Les Anciens et les modernes, ou la toilette de Madame de Pompadour;* Marivaux, *La fausse suivante*, I, 1; G.B. Vico, *op. cit.*, XII; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 242—243, 360—361, 383, 483; Baudelaire, *Quelques caricaturistes français*, II; Daumier (*Curiosités esthétiques);* **99)** Schillers *Werke* (Leipzig und Wien), VII, p. 440—519; Friedrich Schlegel, *Frammenti critici e studi di estetica*, tr. it. (Firenze, 1967), p. 19, 70, 230; o sinteză la René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1961), II, p. 11, 29, 287; *Meisterwerke Deutscher Literaturkritik* (Berlin, 1956), I, p. 413; S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, XVI (London, 1965), p. 181—184; Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc., 1966), II, p. 604—607; **100)** I.L. Caragiale, *Ceva despre teatru* (1896), în *Opere* (Buc., 1965), IV, p. 601—602; **101)** La Bruyère, *Discours sur Théophraste* (*op. cit.*, p. 3, 11—12); Francisque Vial-Louis Denise, *op. cit.*, p. 18—19, 24—25; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 58, 305; **102)** Pascal, *op. cit.*, p. 310; Hippolyte Rigault, *op. cit.*, p. 290; E.R. Curtius, *op. cit.*, p. 305—307; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 62—63, 67; **103)** *Curierul românesc*, nr. 162/1839; *Versuri şi proză*, nr. 1/1914; *Azi*, nr. 5/1932; **104)** Vasile Florescu, *op. cit.*, p. 56, 62—63, 70, 207; Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII-e et du XIII-e siècle* (Paris, 1924), p. 109, 180 sq.; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 51, 53, 56, 69—72, 253, 359—361, 409; René Bray, *op. cit.*, p. 12, 113, 161; La Motte Le Vayer, *De la vertu des païens* (Paris, 1642), p. 2—3; René Canat, *L'Hellénisme des romantiques*... (Paris, 1953), II, p. 287, 289; **105)** John Dryden, *An Essay of Dramatic Poesy*, 1668—1684 (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 602); **106)** V. Hugo, *Préface*, 1824 (*Odes et Ballades*, *Oeuvres*, Paris, 1843, I, p. XXI-XXII); **107)** Goethe, *Literarischer Sansculottismus*, 1795 (*Meisterwerke Deutscher Literaturkritik*, Berlin, 1956, I, p. 387); J.P. Eckermann, *op. cit.*, 25 ian. 1827, p. 221, 251; S.T. Coleridge, *op. cit.*, p. 185; Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques* (Paris, 1932); Henri Peyre, *L'Influence des littératures antiques sur la littérature française moderne* (New Haven, 1941), p. 62—63; René Canat, *op. cit.*, p. 274; Bonner Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque*, 1886—1914 (Paris, 1966), p. 47, 73, 91, 120, 196; Albert Thibaudet,

Réflexions sur la littérature (Paris, 1938), p. 252; **108)** Al. Odobescu, *Pagini regăsite* (Buc., 1965), p. 14—15; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 602, 631—632; Ion Barbu, *op. cit.*, p. 43; Al. Philippide, *Studii de literatură universală* (Buc., 1966), p. 223, 228; **109)** Goethe, *op. cit.*, p. 387; Pierre Moreau, *op. cit.*, p. 28, 56; Baudelaire, *Un Fantome*, II, *Le Parfum;* Cleanth Brooks, *Modern Poetry and the Tradition* (Chapel Hill, 1939), p. 220—229; **110)** Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 24—25, 65, 122, 223, 424, 540; René Bray, *op. cit.*, p. 165—167, 175; Wladislaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme* (Paris, 1935), p. 152—153; **111)** Pascal, *op. cit.*, p. 305; Fr. Schlegel, *Lyzeum Fr.*, 55; Hubert Gillot, *op. cit.*, p. 211, 410; René Bray, *op. cit.*, p. 165, 176. Dintre criticii noștri „clasici" singurul care acordă atenție acestei probleme este E. Lovinescu: *Lupta dintre „moderni" și „antici"* (*Istoria literaturii române contemporane*, VI, *Mutația valorilor estetice*, Buc., 1929, p. 110—117).

COMEDIA

1) Arthur Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford, 1962), p. 134; **2)** Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, 1962), I, p. 311; **3)** Aristotel, *Poetica*, tr. D.M. Pippidi (Buc., 1965), p. 192; **4)** William K. Wimsatt, Jr.-Cleanth Brooks, *Literary Criticism, a Short History* (London, 1965), p. 208; **5)** Dr. Johnson, f. John W. Draper, *The Theory of Comic in Eighteenth Century England*, în *The Journal of English and Germanic Philology*, XXXVII (1938), p. 208; **6)** Arthur Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 158, 162, 184; **7)** Nicolae-Șerban Tanașoca, *I. Lydos et la „Fabula" latine*, în *Revue des études sud-est européennes*, VII (1969), p. 235—236; **8)** Karl Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Literatur* (München, 1897), p. 647; **9)** H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles—Lettres* (Basil, 1801), III, p. 344; **10)** Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 224, 228; G. Toffanin, *Il Cinquecento* (Milano, 1929), p. 560; **11)** Abbé Batteux, *Principes de la littérature* (Paris, 1774), III, p. 103—164; **12)** Arthur Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 134—135, 166, 177; **13)** Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 225—226; **14)** Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, XCI, 15 März 1768 (*Lessings Werke*, Leipzig, Bibl. Instit., IV, p. 400); Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, III etc. **15)** Paul Zarifopol, *Publicul și arta lui Caragiale*, în *Viața românească*, nr. 6/1922; **16)** Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 252, 330, 512 etc.; Barret H. Clark,

European Theories of the Drama (New York, 1959), p. 51, 61, 66; **17)** John W. Draper, *op. cit.*, p. 217; Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 236—238; J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, II-e partie, XVII; **18)** George Meredith, *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit*, 1877 (London, 1927), p. 26; **19)** Pierre Voltz, *La Comédie* (Paris, 1964), p. 35, 195; Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 556—558; William K. Wimsatt, Jr.-Cleanth Brooks, *op. cit.*, p. 175; **20)** Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie* (Cambridge, 1938), p. 30; **21)** Marmontel, *Comédie*, în *Eléments de littérature* (Paris, 1787), II, p. 142 — 143; **22)** Abbé Batteux, *op. cit.*, I, p. 300; **23)** Menéndez Pelayo, *op. cit.*, III, p. 422—423; **24)** Ch. Baudelaire, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, 1855 (*Oeuvres complètes*, Paris, 1966, p. 285); **25)** Nicolae-Şerban Tanaşoca, *op. cit.*, p. 235; **26)** René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 333—334; **27)** Lucienne Frappier-Mazur, *La Métaphore théâtrale dans la „Comédie humaine"*, în *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 1/1970, p. 74; **28)** Nicolae-Şerban Tanaşoca, *op. cit.*, p. 235; Marmontel, *op. cit.*, p. 155; *Comédie* (*Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Livourne, 1771, III, p. 634); **29)** B. Croce, *Intorno alla „Commedia dell'arte"* (*Poesia popolare, poesia d'arte*, Bari, 1958, p. 507—518); **30)** *Geschehnis-Komödie*, *Charakter-Komödie*, *Raum-Komödie*, la Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern-München, 1969), p. 383; **31)** H. Blair, *op. cit.*, III, p. 348—349; **32)** Arthur Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 288—289; **33)** Un studiu recent adoptă acest titlu: Romul Munteanu, *Farsa tragică* (Buc., 1970); **34)** Oliver Goldsmith, *An Essay on the Theatre, or a Comparison between Laughing and Sentimental Comedy* (1772), la Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 236—238; G. Lanson, *Nivelle de la Chaussée et la comédie larmoyante* (Paris, 1887); **35)** Menéndez Pelayo, *op. cit.*, III, p. 422; **36)** H. Blair, *op. cit.*, III, p. 349—350; **37)** U. Foscolo, cf. René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1961), II, p. 270; **38)** Pierre Voltz, *op. cit.*, p. 130, 135.

COMIC (GENUL)

1) Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie* (Cambridge, 1938), p. 51—52; Ben Jonson, *Timber or Discoveries* (*English Prose*, 1600—1660, New York, 1965, p. 364); **2)** Arthur Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford, 1962), p. 70—76, 151—157, 163, 284; **3)** Barret H. Clark,

European Theories of the Drama (New York, 1959), p. 59; 4) Louis Bourquin, *La Controverse sur la comédie au XVIII-e siècle et la lettre à d'Alembert sur les spectacles*, în *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 1—4/1919, p. 43—86, 555—586; 5) Pierre Voltz, *La Comédie* (Paris, 1964), p. 195; 6) D.M. Pippidi, *Aristofan și Aristotel, în jurul teoriei aristotelice a comediei* (Aristotel, *Poetica*, Buc., 1965, p. 202); 7) Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 43—44; 8) Ernst Robert Curtius, *Le Plaisant et le sérieux dans la littérature médievale* (*La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, tr. fr., Paris, 1956, p. 515—535); 9) H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Basil, 1801), III, p. 349; 10) Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962, p. 224—225, 507; 11) Albert Cook, *The Dark Voyage and the Golden Mean, A Philosophy of Comedy* (Cambridge, 1949), cf. William K. Wimsatt, Jr.-Cleanth Brooks, *Literary Criticism, A Short History* (London, 1965), p. 51; 12) H. Bergson, *Le Rire* (Paris, 1938), p. 145—146; 13) Ben Jonson, Chapelain, D'Aubignac (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 535); Pierre Voltz, *op. cit.*, p. 47—48; 14) H. Blair, *op. cit.*, III, p. 346; Ramón de la Cruz, Iriarte, Moratin, cf. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1962, III, p. 301, 423; Odette Aslan, *L'Art du théâtre* (Paris, 1963), p. 143; 15) Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 252, 432, 539; Molière, *Tartuffe*, prefață; Goldoni, *Mémoires*, I, Ch. III; Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 221; 16) J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert* (Paris, 1967), p. 128; 17) Abbé Batteux, *Principes de la littérature* (Paris, 1774), I, p. 300; III, p. 181—184; Marmontel, *Éléments de littérature* (Paris, 1787), II, p. 139, 161; 18) John W. Draper, *The Theory of Comic in Eighteenth Century England*, în *The Journal of English and Germanic Philology*, XXXVIII (1938), p. 213; 19) G.B. Shaw, *The Author's Apology from „Mrs. Warren Profession"*, 1902 (Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 472); Sean O'Casey, *The Power of Laughter: Weapon against Evil (50 Great Essays*, New York, 1964, p. 266—271); 20) Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 252; Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 59 etc.; 21) Mazzoni, Guarini, Heywood (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 382, 514, 560); 22) Sir Philip Sidney, *op. cit.*, p. 54; 23) Voltaire, *Art dramatique (Comédie) (Dictionnaire philosophique*, Paris, 1809, III, p. 82, 84); *Conseils à un journaliste sur la comédie* (*Oeuvres complètes*, Paris, 1855, 9, p. 77); 24) Jean-François Cailhava, *De l'art de la comédie* (1772), cf. Charles Gilbert Rowe, *A Forgotten Disciple of Molière, Jean-François Cailhava d'Estandoux* (Urbana, 1936); 25) Marx-Engels, *Despre artă* (Buc., 1966), I, p. 53—54; 26) Ben Jonson, *Every Man out of his Humour*, 1600 (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 587); 27) Destouches, *Le Glorieux* (1732), prefață (Pierre Voltz, *op. cit.*, p. 218); 28) H. Blair, *op. cit.*, III, p. 369; 29) *ibidem*, *op. cit.*, III, p. 343—344; Abbé Batteux, *op. cit.*, III, p. 183—184; Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, no. XCI, 15 März 1768 (*Werke*, Leipzig,

Bibl. Instit., IV, p. 400—401); **30)** Trissino, B. Daniello (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 225); Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 54—55; **31)** Diderot, *De la Poésie dramatique*, Ch. X (*Oeuvres complètes*, Paris, 1875, VII, p. 327—328); **32)** Dante, *Ep.*, XIII (*Tutte le opere*, Milano, 1965, p. 893); Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 329, 555; **33)** Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, III (Paris, 1967), p. 96—97; **34)** H. Blair, *op. cit.*, III, p. 369; **35)** Stendhal, *La Comédie est impossible en 1836*, cf. René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1961), II, p. 250, 412; **36)** Fontenelle, *Sur nos comédies... et sur la comédie espagnole* (*Critique littéraire*, Paris, 1921, p. 173); **37)** Voltaire, *Lettres philosophiques*, XIX: *Sur la comédie* (Paris, 1924), II, p. 110; **38)** Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 246, 222; **39)** H. Blair, *op. cit.*, III, p. 347; **40)** René Wellek, *op. cit.*, II, p. 208, 222, 230; **41)** Marmontel, *op. cit.*, II, p. 140; **42)** Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 252; Odette Aslan, *op. cit.*, p. 153; **43)** Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 220; **44)** Corneille, *Discours sur le poème dramatique*, I (*Oeuvres*, Paris, Garnier, p. 10—11); Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 541; **45)** Petro Estala, *Discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna*, 1794, cf. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, III, p. 389; **46)** G. Guarini, *Il Pastor fido e il compendio della poesia tragicomica*, 1601 (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 512); **47)** Abbé Batteux, *op. cit.*, III, p. 174—175, 182; **48)** Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro, préface* (*Théâtre*, Paris, 1965, p. 108); **49)** Arthur Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 185; **50)** Fontenelle, *op. cit.*, p. 174; **51)** René Wellek, *op. cit.*, II, p. 25; **52)** Arthur Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 283; **53)** Dante, *De vulgari eloquentia*, II, 4 (*op. cit.*, p. 677); **54)** Trissino, G. Cintio (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 232, 260); **55)** Pierre Voltz, *op. cit.*, p. 197; **56)** Boileau, *L'Art poétique*, III, v. 404 (*Oeuvres poétiques*, Paris, 1866, p. 235); H. Blair, *op. cit.*, III, p. 351; **57)** René Wellek, *op. cit.*, I, p. 246; II, p. 53; **58)** Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 59—60.

COMICUL

1) Shaftesbury, *An Essay on the Freedom of Wit and Humour*, 1709 (*Characteristics*, London, 1733, I, p. 71); John W. Draper, *The Theory of Comic in Eighteenth Century England*, în *The Journal of English and Germanic Philology*, XXXVII (1938), p. 207—208; **2)** Olivier Revault D'Allonnes, *Le Comique, the comic, die Komik et la suite*, în *Revue d'esthétique*, no. 3—4/1966, p. 364—374; **3)** Marcel Gutwirth, *Réflexions sur le comique*, în *Revue*

d'esthétique, I-II/1964, p. 8; 4) Priviri de sinteză la: G. Dumas, *Le Rire et les larmes* (*Traité de psychologie*, Paris, 1923, I, p. 692—698); Th. Ribot, *La Psychologie des sentiments* (Paris, 1925), p. 352—358; un bun articol de Paul Zarifopol; *Rîs și comic*, în *R.F.R.*, nr. 8/1935, p. 260—266; 5) E. Dupréel, *Le Problème sociologique du rire*, în *Revue philosophique*, LIII (1928), p. 231—241; 6) H. Home, *Elements of Criticism* (Basil, 1795), II, p. 13; 7) J. Dryden, cf. William K. Wimsatt, Jr.-Cleanth Brooks, *Literary Criticism, a Short History* (London, 1965), p. 204; Marmontel, *Comédie* (*Eléments de littérature*, Paris, 1787, II, p. 139); 8) George Meredith, *An Essay on Comedy and the Uses of the Comic Spirit* (London, 1927), p. 78; 9) Beaumarchais, *Le Mariage de Figaro, préface* (*Théâtre*, Paris, 1965, p. 111); 10) Arthur Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (Oxford, 1962), p. 178—179; 11) Shaftesbury, *op. cit.*, I, p. 61, 67—69; 12) Baudelaire, *De l'Essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, II (*Oeuvres complètes*, Paris, 1966, p. 978); 13) Pascal, *Les Provinciales*, XI, 1655 (*Oeuvre*, Paris, 1936, p. 551—553); Ernst Robert Curtius, *L'Eglise et le rire* (*La Littérature européenne et le Moyen-Âge latin*, Paris, 1956, p. 519—521); 14) Hobbes, *Human Nature*, IX, § 13 (1650), cf. John W. Draper, *op. cit.*, p. 211—212; 15) O serie de referințe la Vera Călin, *Metamorfozele măștilor comice* (Buc., 1966), p. 194—286; 16) Sigmund Freud, *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, tr. fr. (Paris, 1969), p. 308, 343; 17) Charles Lalo, *Esthétique du rire* (Paris, 1949); G. Dumas; *op. cit.*, I, p. 698—707; 18) H. Home, *Laugh of Derision-Laugh of Scorn*, subiecte *risible/ridiculous*, *op. cit.*, I, p. 275—276; în același sens, comedii „ridicule"/„vesele și spirituale": Elder Olson, *Tragedy and the Theory of Drama* (Detroit, 1961), p. 161; 19) John W. Draper, *op. cit.*, p. 215; 20) În parte, în sensul vederilor noastre, și ideile lui Alfred Michiels, *Le Monde du comique et du rire* (Paris, 1886), cf. Menéndez Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, 1962), V, p. 155—156; 21) Giacomo Leopardi, *Zibaldone scelto* (*Opere*, Milano-Roma, 1937, III, p. 399); 22) G. Trissino, *Poetica*, 1529 (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 226—227); 23) Shaftesbury, *op. cit.*, p. 128; 24) Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 533—534; 25) H. Home, *op. cit.*, II, p. 6; 26) H. Bergson, *Le Rire* (Paris, 1938), p. 184—185, 189; 27) Abbé Batteux, *Principes de la littérature* (Paris, 1774), I, p. 301; 28) Marx-Engels, *Despre artă* (Buc., 1966), I, p. 53—54; 29) G. Trissino, la Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 227; Shaftesbury, *op. cit.*, I, p. 67; 30) Arthur Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 166; 31) Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 226—228, 485, 503; 32) Shaftesbury, *op. cit.*, I, p. 128; 33) Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 221—222; H. de Keyserling, *Diagnostic de l'Amérique et de l'américanisme*, tr. fr. (Paris, 1941), p. 64; 34) John W. Draper, *op. cit.*, p. 219; Abbé Batteux, *op. cit.*, I, p. 301; René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1961),

I, p. 120, 289; II, p. 53; **35)** Sören Kierkegaard, *Le Banquet*, tr. fr. (Paris, 1933), p. 62; **36)** Marx-Engels, *op. cit.*, I, p. 53; **37)** Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom., (Buc., 1966), II, p. 600—601; **38)** G. Călinescu, *Opere* (Buc., 1969), t. 12, p. 126; **39)** I.L. Caragiale, *Opere* (Buc., 1965), t. 4, p. 381; **40)** Marmontel, *Comique*, *op. cit.*, II, p. 173; **41)** Olivier Revault D'Allonnes, *op. cit.*, în *Revue d'esthétique*, no. 3—4/1966, p. 373; **42)** J.P. Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 12 mai 1825 (Leipzig, 1837), I, p. 218—219; Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III, *Ergänzungen*, Kap. XXXVII (Leipzig, 1877), III, p. 500—501; **43)** G. Călinescu, *Comic și tragic*, în *Contemporanul*, nr. 44/1964; Matei Călinescu, *Eseuri critice* (Buc., 1967), p. 73 etc.; **44)** Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 176, 219, 226; **45)** Titu Maiorescu, *Comediile d-lui I.L. Caragiale*, 1885 (*Critice*, Buc., 1967, II, p. 273); **46)** Ștefan Cazimir, *Caragiale, universul comic* (Buc., 1967), p. 28; **47)** Arthur Pickard-Cambridge, *op. cit.*, p. 186; **48)** Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 523—528; **49)** Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 229—230, 311, 508, 511; **50)** Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, III; Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, VII, 22 Mai 1767; **51)** Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 516—518; **52)** Emmanuel Mounier, *Introduction aux existentialismes* (Paris, 1962), p. 36; **53)** George Meredith, *op. cit.*, p. 82, 88; H. Bergson, *op. cit.*, p. 4—6; **54)** J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert sur son article Genève* (Paris, 1967), p. 78—79; **55)** René Wellek, *op. cit.*, I, p. 112, 246; II, p. 80—81; **56)** Abbé Batteux, *op. cit.*, I, p. 301; H. Home, *op. cit.*, I, p. 274; J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 81; **57)** Ausoniu: *joca serias miscere*, cf. Ernst Robert Curtius, *op. cit.*, p. 518; **58)** Disocieri între cele două genuri de rîs încă în Renaștere: Trissino, Sir Philip Sidney, cf. Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 226, 452; **59)** Marx-Engels, *op. cit.*, II, p. 404—405; Hegel, *op. cit.*, II, p. 600, 618, 632; **60)** Hobbes, *op. cit.*, IX, § 13, cf. John W. Draper, *op. cit.*, p. 211; Marmontel, *op. cit.*, II, p. 169; **61)** Ferdinando Neri, *La Commedia in commedia* (*Mélanges... Baldensperger*, Paris, 1930, II, p. 130—140); Jean Rousset, *Le Commedien et son personnage, de Don Juan à Saint Genêt* (*L'Intérieur et l'extérieur*, Paris, 1968, p. 151—164); **62)** *Préface de l'éditeur*, la *L'Éloge de la folie*, traduit du latin d'Erasme par M. Gueudeville, 1757, p. XV; **63)** Abbé Batteux, *op. cit.*, p. III, p. 165—166; Parini, *Discorso sopra le caricature* (*Dialogo sopra la nobiltà e altre prose*, Milano, Instit. Ed. It., p. 178—293); **64)** Champfleury, *Le Musée secret de la caricature* (Paris, 1888), p. 137—138 (exemplarul din biblioteca noastră a aparținut caricaturistului Jiquidi); **65)** Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (Genève, 1970); **66)** V. Hugo, *Cromwell, préface* (*Théâtre*, Paris, 1880, I, p. 21, 31); **67)** Paul Zarifopol, *Publicul și arta lui Caragiale*, în *Viața românească*, nr. 6/1922; **68)** Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 322—323; H. Bergson, *op. cit.*, p. 73, 90, 97; **69)** Abbé Batteux, *op.*

cit., III, p. 171—172; H. Home, *op. cit.*, I, p. 274; **70)** Chamfort, *Caractères et anecdotes*, DCLXXIV (Paris, 1924), p. 229; **71)** Pascal, *op. cit.*, p. 152; Descartes, *Les Passions de l'âme*, art. 126 (*Oeuvres*, Paris, Charpentier, p. 576); **72)** cf. Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Bern und München, 1969), p. 91; **73)** Voltaire, *Siècle de Louis XIV*, Ch. XXXII; Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, III; **74)** Marmontel, *op. cit.*, II, p. 154,189; **75)** Joseph Addison, *The Spectator*, 4 July 1712 (London, 1967), III, p. 309—311; **76)** Un vechi articol de Ioan D. Gherea, *În jurul evoluţiei comicului*, în *Viaţa românească*, nr. 5—6/1925, p. 153—169, surprinde cu acuitate tocmai acest fenomen, ulterior mult accentuat.

CREAŢIA

1) G. Ibrăileanu, *Creaţie şi analiză*, în *Studii literare* (Buc., 1931), p. 3; **2)** Th. Ribot, *Essai sur l'imagination créatrice* (Paris, 1921), p. 130; **3)** Fr. Paulhan, *Psychologie de l'invention* (Paris, 1923), p. 73—161; **4)** Liviu Rusu, *Essai sur la création artistique* (Paris, 1935), p. 165—333; **5)** Tudor Vianu, *Estetica* (Buc., 1968), p. 252—277; **6)** Abraham A. Moles, *Creaţia artistică şi mecanismele spiritului*, în *Revista de filozofie*, nr. 2/1970, p. 176—177; **7)** Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 374—383; Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 280—284; **8)** Abraham Avni, *Inspiration in Plato and the Hebrew Prophets*, în *Comparative Literature*, nr. 1/1968, p. 58—60; **9)** Georges Dumezil, *Horace et les Curiaces* (Paris, 1942), p. 22—24; **10)** Charles Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'epopée grecque* (Paris, 1938), III, p. 212—213; **11)** Ernst Robert Curtius, *La Folie divine du poète* (*La Littérature européenne et le Moyen Âge latin*, tr. fr., Paris, 1956, p. 579—580); **12)** Charles Autran, *op. cit.*, III, p. 234; **13)** Ananda K. Coomaraswamy, *The Philosophy of Medieval and Oriental Art*, în *Zalmoxis*, I, 1938, p. 24—25, 33; **14)** *Défence et illustration de la langue française*, l. II, Ch. XI; **15)** Raoul Morçay, *La Renaissance* (Paris, 1935), I, p. 310—311; **16)** Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie* (Cambridge, 1938), p. 9, 46; **17)** Sir Thomas Elyot, Spenser, Cristoforo Landino (Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden*, Detroit, 1962, p. 237, 458, 462); Tudor Vianu, *Istoria ideii de geniu* (*Postume*, Buc., 1966, p. 60—61); **18)** *Art poétique*, I, v. 3; *Discours au Roi; Satire*, II, v. 29, 69; René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 86—87; **19)** Montesquieu, *Cahiers* (Paris, 1941), p. 191—192; **20)** Voltaire, *Enthousiasme*, 1765 (*Diction-*

naire philosophique, Paris, 1964, p. 176—177); **21)** Shaftesbury, *Characteristiks* (London, 1733), I, p. 51—53; **22)** Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III, § 36 (*Sämmtliche Werke*, Leipzig, 1877, II, p. 224—225); **23)** Th. Ribot, *op. cit.*, p. 118; **24)** Max Nordau, *Psycho-physiologie du génie et du talent* (Paris, 1902), p. 51—169; **25)** Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 305, 310; **26)** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 550; **27)** Murray W. Bundy, *„Invention" and „Imagination" in the Renaissance*, în *The Journal of English and Germanic Philology* (XXIX), 1930, p. 536—545; **28)** Vittorio Alfieri, *Del principe e delle lettere*, l. II, cap. VI: *Dell'impulso naturale* (Bari, 1927), p. 214—217; **29)** M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp, Romantic Theory and the Critical Tradition* (New York, 1958), p. 181, 275; **30)** A. Borgogni, *Disciplina e spontaneità nell'arte* (Bari, 1913), p. 299; H. Delacroix, *op. cit.*, p. 189; Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 88, 168; **31)** [I. Heliade Rădulescu], *Pentru poesie*, în *Curierul românesc*, nr. 74/1832, p. 287; **32)** Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 611—612; **33)** Albert Béguin, *L'Âme romantique et le rêve* (Paris, 1967); **34)** Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, III, § 50; **35)** M.H. Abrams, *op. cit.*, p. 209—210; 214—217; Remy de Gourmont, *La Création subconsciente*, în *La Culture des idées* (Paris, 1926), p. 41—66; Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 90—95; **36)** J.E. Spingarn, *La Critica letteraria nel Rinascimento*, tr. it. (Bari, 1905), p. 144—148; Bernard Weinberg, *Castelvetro's Theory of Poetics* (*Critics and Criticism*, Chicago-London, 1952, p. 370); **37)** René Bray, *op. cit.*, p. 130—132; **38)** Jean Paul Richter, *Vorschule der Aesthetik*, III, § 12 (*Sämmtliche Werke*, Berlin, 1841, 18, p. 56—60); **39)** Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1375—1376; II, p. 550; **40)** Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 240—241; Mihai Ralea, *Înțelesuri* (Buc., 1942), p. 283; **41)** O singură referință despre bogata mitologie a creației: Tudor Vianu, *Mitul prometeic în poezia modernă* (*Filozofia culturii*, Buc., 1944, p. 257—268); *Mitul prometeic în literatura română* (*Studii de literatură universală și comparată*, Buc., 1963, p. 621—632); **42)** E.N. Tigerstedt, *The Poet as Creator, Origin of a Metafor*, în *Comparative Literature Studies*, nr. 4/1968, p. 455—488; Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*, I, § 9 (Carabba, 1914), I, p. 7; **43)** M.H. Abrams, *op. cit.*, p. 272—274; **44)** G. Flaubert, *Correspondance* (Paris, Charpentier), II, p. 155; **45)** Charles de Tolnay, *La Théorie d'art et Michel-Ange* (*Deuxième Congrès d'esthétique et de science de l'art*, Paris, 1937, II, p. 23—25); Anthony Blunt, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, tr. fr. (Paris, 1956), p. 226—227; Murray W. Bundy, *op. cit.*, p. 543—544; **46)** Jean Rousset, *Les Difficultés de l'autoportrait*, în *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 3—4/1969, p. 540; **47)** Baudelaire, *Conseils aux jeunes littérateurs*, V, *Des méthodes de composition* (*Oeuvres complètes*, Paris, 1961, p. 481); **48)** M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 53—54, 57, 77—78; René Wellek, *A History of*

Modern Criticism (London, 1961), I, p. 203; 49) Leon Batista Alberti, *Il Trattato della pittura...* (Lanciano, 1934), p. 59; 50) Raymond Williams, *The Creative Mind* (*The Long Revolution*, London, 1961, p. 25, 27;) René Wellek, *op. cit.*, I, p. 298, 324; M.H. Abrams, *op. cit.*, p. 272—275; 51) Im. Kant, *Schaffung gleichsam einer andern Natur* (*Kritik der Urtheilskraft*, § 49, Leipzig, Reclam, p. 182); 52) G. Flaubert, *op. cit.*, II, p. 155; 53) *Nouveau Dictionnaire de la peinture moderne* (Paris, 1963), p. 46; pentru adoptarea formulei de către esteticieni: Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 362; 54) Benedetto Croce, *Storia della età barocca in Italia* (Bari, 1929), p. 184—185; 55) Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana* (Venezia, 1724), I, p. 121; 56) M.H. Abrams, întreg capitolul *The Poem as Heterocosm*, *op. cit.*, p. 272—285, bine documentat, cu excepția referințelor... românești; L. Blaga, *Cristal, organism, cosmoid* (*Artă și valoare*, 1931), Liviu Rusu, *Logica frumosului* (1946), Tudor Vianu, *Tezele unei filozofii a operei* (*Postume*, 1966, p. 172), o notă a noastră: *Logica poetică*, în *Cronica*, nr. 7/1969; Matei Călinescu, *Logica poeziei* (*Conceptul modern de poezie*, Buc., 1970, p. 25—32); 57) Carl Fehrman, *The Moment of Creation. Two Methods of Composition, two Metaphors, two Approaches*, în *Orbis litterarum*, nr. 1—4/1967, p. 19; M.H. Abrams, *op. cit.*, p. 176, 203—206; 58) Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* (*Werke*, Leipzig, Bibl. Instit., VII, p. 450); 59) Un singur exemplu de preocupare constant „regresivă": Arthur Koestler, *The Act of Creation* (New York, 1967), p. 177, 462; 60) Giorgio Vasari, *Le Vite...* (Firenze, 1913), p. 496; L.B. Alberti, *op. cit.*, p. 42; Sir Philip Sidney, *op. cit.*, p. 22 etc.; 61) Fr. Nietzsche, *Humain, trop humain*, tr. fr. (Paris, 1899), p. 199—200; Alain, *Histoire de mes pensées* (Paris, 1936), p. 191; Cesare Pavese, *Meseria de a trăi*, tr. rom. (Buc., 1967), p. 379; Tudor Arghezi, *Bilete de papagal* (Buc., 1947), p. 98; 62) Marx-Engels, *Despre artă* (Buc., 1966), I, p. 188; 63) Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 318; B. Croce, *op. cit.*, p. 171; *Problemi di estetica* (Bari, 1923), p. 328—329 etc.; René Bray, *op. cit.*, p. 91; 64) Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1277, II, 1290—1291; 65) Paul Foulquié-Raymond Saint-Jean, *Dictionnaire de la langue philosophique* (Paris, 1962), p. 48; 66) J. Du Bellay, *Défense et illustration de la langue française*, L. I, Ch. I; Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique françois;* Guarini, *Compendio della poesia tragicomica...* (Venezia, 1603), p. 54; J.E. Spingarn, *op. cit.*, p. 154; 67) B. Eischenbaum, *Théorie de la littérature* (Paris, 1965), p. 228; 68) G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini* (Iași, 1926), p. 189; *Studii literare*, p. 75; Mihai Ralea, *Explicarea omului* (Buc., 1946), p. 191—219; Tudor Vianu, *Artă, tehnică și natură* (*Estetica*, Buc., 1968, p. 74—76); G. Călinescu, *Ce este poezia?*, în *Caiet de poezie*, nr. 2/1947; acum în urmă, Vladimir Streinu, *Sinceritate și artificiu în opera de artă*, în *Luceafărul*, nr. 53/1966; 69) Francesco Petrarca, *L'Autobiografia*,

il secreto e dell'ignoranza sua e d'altrui (Firenze, 1914), p. 188; 70) Sir Philip Sidney, *op. cit.*, p. 168; 71) G. Călinescu, *Cronicile optimistului* (Buc., 1964), p. 403; 72) T. Maiorescu, *Critice* (Buc., 1967), I, p. 74; I.L. Caragiale, *Opere* (Buc., 1965), IV, p. 32; 73) Wiktor Weintraub, *The Problem of Improvisation in Romantic Literature*, în *Comparative Literature*, nr. 2/1964, p. 119—137 (o evocare a unei „improvisatrice", în *Corinne*, III, Ch. III, de M-me de Staël); 74) J.E. Spingarn, *op. cit.*, p. 193; Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 677 (citate concludente din Milton şi Edward Philipps); 75) Ananda K. Coomaraswamy, *op. cit.*, p. 25, 27, 35—36; 76) L.B. Alberti, *op. cit.*, p. 41; Anthony Blunt, *op. cit.*, p. 23, 91, 155; 77) La Harpe *Lycée ou cours de littérature* (Paris, 1834, I, p. 46; 78) Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 627; André Gide, *Incidences* (Paris, 1924), p. 90; 79) M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 117, 154—155; 80) Leopardi, *Zibaldone scelto (Opere*, Milano-Roma, 1937, III, p. 849); Baudelaire, *op. cit.*, p. 1127, 1133; 81) Sir Philip Sidney, *op. cit.*, p. 50; Sir Joshua Reynolds, *Discourses* (London, 1924), p. 103; Paul Valéry, *op. cit.*, p. 648, 1376, 1504; 82) René Bray, *op. cit.*, p. 212—213; Voltaire, *op. cit.*, p. 177; Diderot, *Oeuvres* (Paris, 1876), VII, 319—326; J.-J. Rousseau, *Idée de la méthode dans la composition d'un livre (Oeuvres complètes*, Paris, 1964, II, p. 1242—1247); G. Flaubert, *op. cit.* (Paris, 1925), III, p. 139—140; 83) Abraham A. Moles, *op. cit.*, p. 178—179, 183; 84) Alejandro Cioranescu, *El Barroco o el descumbrimiento del drama* (Universidád de la Laguna, 1957), p. 103; Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 305—306; 85) D.M. Pippidi, Aristotel, *Poetica*, p. 140; 86) Leonardo da Vinci, *op. cit.*, I, §. 21, p. 21; Murray W. Bundy, *op. cit.*, p. 541—542; 87) Alejandro Cioranescu, *Naturaleza y artificio* (*op. cit.*, p. 55, 76); 88) René Bray, *op. cit.*, p. 91, 130; 89) M. H. Abrams, *op. cit.*, p. 122; 90) Gr. Pleşoianu, *Vorbire asupra poeziei epice şi de bunătatea poemii lui Telemah. (Întîmplările lui Telemah, fiul lui Ulise*, Buda, 1831, p. 42); 91) Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 551, 1412—1413; 92) B. Croce, *Il Padroneggiamento della tecnica (La critica e la storia delle arti figurative*, Bari, 1934, p. 91—96); 93) Condorcet, *Vie de Voltaire (Oeuvres complètes de Voltaire*, Paris, 1831, I, p. 8); 94) G. Flaubert, *Correspondance*, 6—7 Juin 1853 (Paris, 1933), II, p. 57; 95) M.H. Abrams, *op. cit.*, p. 25; 96) Albert Béguin, *op. cit.*, p. 194—195; Dora Vallier, *L'Art abstrait* (Paris, 1967), p. 205; programul revistei *De Stilj* (1917); 97) Dintre esteticienii români, pe aceeaşi poziţie: Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 229—236; Mihai Ralea, *Scrieri din trecut* (Buc., 1958), III, p. 239—240 etc.; o serie de referinţe la Alejandro Cioranescu, *op. cit.*, p. 84; Jean Rousset, *Prévost romancier: la forme autobiographique*, în *Annales de la Faculté des Lettres Aix-en-Provence*, no. 50/1965 etc.; 98) La capitolul din *Introducere în critica literară* Buc., 1968), p. 411—421, de adăugat şi aceste „anticipări" clasice: Du Bel-

lay, *Défense et illustration...*, L. II, Ch. XI; Pascal, *Pensées*, *Les Règles du jugement*, 29; Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, XCVI; Nietzsche, *Menschliches Allzumenschliches*, 155; Paul Valéry, *op. cit.*, II, p. 483; 99) Jacqueline Duchemin, *La Joie de la création poétique chez les poètes grecques*, în *Revue d'esthétique*, no. 3/1957, p. 236—268; 100) Totuşi, unele confesiuni în acest sens, la Paul Valéry, *op. cit.*, p. II, p. 1300; Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 306; 101) Tudor Vianu, *Filozofie şi poezie* (Buc., 1942), p. 242; *Despre entuziasm*, (*Transformările ideii de om*; Buc., 1946, p. 60); *Jurnal* (Buc., 1961), p. 317; Adriano Tilgher, *Estetica* (Roma, 1931), p. 35—36; *Studi di poetica* (Roma, 1934), p. 5—11; 102) Descartes, *Discours de la méthode*, II; La Bruyère, *Des ouvrages de l'esprit*, 9; A. Gide, *Les Faux-monnayeurs*, IV-e, XVI; 103) B.P. Hasdeu, *Scrieri literare, morale şi politice* (Buc., 1937), II, p. 93—94; Tudor Arghezi, *Versuri* (Buc., 1959), p. 15—16.

CURENTUL LITERAR

1) Silvian Iosifescu, *Momentul Caragiale* (Buc., 1963), p. 105. Acest autor trebuie amintit, întrucît noţiunea de curent literar l-a preocupat în repetate rînduri. Studiile sale au trecut prin mai multe versiuni. Citãm doar ultimele: *Curent şi individualitate (Artă şi artc*, Buc., 1965, p. 152—173); *Curente artistice — puncte de reper*, în *Revista de filozofie*, nr. 5/1966; 2) Punct de vedere tradiţional, reluat cu caracter programatic şi de organizatorii viitoarei *Histoire de la littérature européenne*, decisă în 1967, cu prilejul celui de al cincilea congres al A.I.L.C., cf. *Acta litteraria*, 1—2/1968, p. 185; 3) Un exemplu: Al. Philippide, *Scriitorul şi arta lui* (Buc., 1968), p. 349; 4) E. Lovinescu, *Curentele ca frunzele...*, în *Rampa*, nr. 57/1911; 5) István Söter, *La Tendence littéraire, la méthode artistique et le style*, în *Acta litteraria*, 1—2/1968, p. 5, 10; 6) Vasile Florescu, *Conceptul de literatură veche* (Buc., 1968), p. 230; 7) Tudor Vianu, *Formarea şi transformarea termenilor de istorie literară* (*Studii de literatură română*, Buc., 1965, p. 34); 8) Tema a format obiectul celui de al doilea Congres internaţional de istorie literară (Amsterdam, 1935): *Les Périodes dans l'histoire littéraire depuis la Renaissance*, în *Bulletin of the International Comittee of the Historical Sciences*, IX, nr. 36/1937, p. 256—298; René Wellek-Austin Warren: cap. 19, *Literary History* (*Theory of Literature*, New York, 1956, p. 262—269); 9) F. M. Bateson, *Schools of Poetry* (*English Poetry, A Critical Introduction*,

London, 1966, p. 76—80); 10) Louis Cazamian, *Les Périodes dans l'histoire de la littérature anglaise moderne*, în *Bulletin...*, IX, nr. 36/1937, p.349; 11) Ștefan Petică, *Opere* (Buc., 1938), p. 410-411; 12) G. Ibrăileanu, *Spiritul critic în cultura românească* (Iași, 1922), p. 43; 13) O recapitulare a unor exemplificări curente: Vera Călin, *Aspects de la superposition des courants littéraires dans la poésie roumaine de la première moitié du XIX-e siècle (Studii de literatură comparată*, Buc., 1968, p. 241—247); 14) C. Dobrogeanu Gherea, *D. Panu asupra criticei și literaturii*, II, *Epoci și curente literare*, 1896 *(Studii critice*, Buc., 1967, p. 597); H. Sanielevici, *Școli și genuri literare*, 1920 *(Cercetări critice și filozofice*, Buc., 1968, p. 217—218); 15) G. Ibrăileanu, *Curentele literare și criticii*, în *Viața românească*, nr. 2/1913; 16) *Evoluția literară și structura socială*, *ibidem*, nr. 3/1925; 17) F. W. Bateson, *op. cit.*, p. 80; 18) Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman* (Paris, 1964), p. 345; 19) C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, p. 608, 610; 20) G. Ibrăileanu, *Scriitori și curente* (Iași, 1930), p. 5—39; 21) Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 632; 22) Ștefan Petică, *Critica și publicul*, în *Pagini alese*, nr. 18/1903; 23) Al. Macedonski, *Curent și curent*, în *Prezentul*, nr. 618/1907; 24) C. Dobrogeanu-Gherea, *O problemă literară* 1895), *op. cit.*, p. 572; 25) J. Hankiss, *Les Périodes littéraires et la psychologie collective*, în *Bulletin...*, IX, nr. 39/1937, p. 280; 26) C. Dobrogeanu Gherea, *op. cit.*, p. 595; 27) Sainte-Beuve (1855), *Causeries du Lundi* (Paris, Garnier), XII, p. 3; 28) Georg Brandes, *Die Hauptströmungen der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Übersetzt und eingeleitet von Adolf Stadmann (Leipzig, 1894), I, p. 11; 29) Polit (Ștefan Orășanu), în *Literatorul*, iunie 1890; 30) H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise* (Paris, 1877), I, p.XXXI; 31) Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis* (Paris, Garnier), III, p. 21—22; 32) Jacques Lethève, *Impressionistes et symbolistes devant la presse*, Paris, 1959); 33) C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, p. 574; 34) Adrian Marino, *op. cit.*, p. 637—638; 35) cf. Geo Șerban, *Idei trăite* (Buc., 1968), p. 169; 36) Acest text îmbunătățește, în parte, versiunea anterioară din *Iașul literar*, nr. 3/1968, pe care o anulează. Un studiu recent de Viorel Alecu, *Curentele literare în literatura română* (Buc., 1971), acceptă premisele noastre.

DECADENTISMUL

1) Ernest Raynaud, *Les Poètes décadents (La Mêlée symboliste*, Paris, 1920, I, p. 82); 2) Jacques Lethève, *Le Thème de la décadence dans les lettres françaises à la fin du XIX-e siècle*, în *Revue d'histoire littéraire de la*

France, no. 1/1963, p. 56, 59; 3) *Cîteva scrisori de-ale lui Ștefan Petică*, în *Freamătul* nr. 1—3/1912, p. 60; 4) Al. A. Macedonski, *Versul zis „decadent"*, în *Universul literar*, nr. 30/1916; Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 591—594; 5) F. Brunetière, *Symbolistes et décadents*, 1888 *(Nouvelles questions de critique*, Paris, Calmann Lévy, p. 304—329); 6) B. Croce, *La Poesia* (Bari, 1969), p. 49; *Letture di poeti e riflessioni sulla teoria e critica della poesia* (Bari, 1950), p. 270; 7) Francesco Flora, *Il Decadentismo (Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, p. 795); Adriano Seroni, *Il Decadentismo* (Palermo, 1964), p. 38, 47—48, 56, 63, 68; 8) Luciliu, *Cîteva sisteme literare*, în *România literară*, iunie 1888; P. Vulcan, *Tabloul poeților noștri în viață*, în *Revista poporului*, nr. 11/1897 (la rubrica „simboliști decadenți": Al. Obedenaru, I. Theo, Barzon); *ibidem*, *În jurul celor 150 de poeți români*, în *Revista poporului*, nr. 10/1897; B. Fundoianu, *Decadența, Un capitol din istoria simbolismului*, în *Cuvîntul liber*, nr. 42/1920; 9) Lucian Blaga, *Sensibilitatea decadentă (Fețele unui veac*, Arad, 1925, p. 94—99); 10) Despre circulația titlului și a conceptiei în sfera sa de idei: Marcel Romanescu, *Cantemir, Montesquieu și Marsigli* (Buc. 1944); 11) B.C. [roce], *Il Concetto di decadenza*, în *La Critica*, XXXII (1934), p. 157—158; 12) Paul Bourget, *Théorie de la décadence*, 1883 *(Essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1886, p. 23—32); 13) Charles Maurras, *Romantisme et révolution* (Paris, 1925, éd. déf.), p. 1—24 bis; 14) Al. Macedonski, *Opere* (Buc., 1966), II, p. 321—322; 15) J.-P. Sartre, etc. *Entretien... sur la notion de la „décadence"*, în *La Nouvelle critique*, no. 156—157/1964, p. 71—84; 16) F. Lot, *La Fin du monde antique et le début du Moyen Âge* (Paris, 1927); 17) Norberto Bobbio, *La Filosofia del decadentismo* (Torino, 1944), p. 55; 18) B. Croce, *Decadenza (Storia della età barocca in Italia*, Bari, 1953, p. 41—51); 19) *Oeuvres complètes de M. de Bonald* (Paris, 1864), III, 1106—1114; 20) C. Dobrogeanu-Gherea, *Decăderea literaturii contemporane*, în *Săptămîna ilustrată*, nr. 2/1893; 21) Charles Rollin, *De la Manière d'enseigner et d'étudier les Belles Lettres par rapport à l'esprit et au cœur* (Paris, 1732), L. II, Ch. I; 22) Carlo Denina, *Discorso sopra le vicende della letteratura* (Berlin, 1784), I, p. 73—76; II, p. 221—226; 23) René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1955), I, p. 127—128; 24) Turgot, *Oeuvres* (Paris, 1844), II, p. 627—628, 666—667; 25) Carlo Denina, *op. cit.*, I, p. 24, 535; René Wellek, *op. cit.*, I, p. 189; II, p. 7; 26) William K. Wimsatt, Jr.-Cleanth Brooks, *Literary Criticism, a Short History* (London, 1965), p. 416; 27) Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, XII, p. 8; *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI-e siècle* (Paris, Charpentier), p. 7, 361; 28) A.F. Villemain, *Cours de littérature française* (Bruxelles, 1840), IV, p. 28, 205; 29) Julien Benda,

La France byzantine (Paris, 1945), p. 224—225 („Principaux traits des littératures dites de décadence"); 30) I. Heliade Rădulescu, *Opere*, ed. D. Popovici (Buc., 1943), II, p. 407—413; 31) H. Sanielevici, *Clasicismul de fier (Noi studii critice*, Buc., 1920, p. 121—135); 32) René Wellek, *op. cit.*, I, p. 17; 33) D. Nisard, *Études de mœurs et de critique sur les poëtes latins de la décadence* (Paris, 1888), I,. p. 47—48; 34) Francesco Flora, *op.cit.*, p. 761; 35) Cezar Bolliac, *Poezia*, în *Foaie pentru inimă, minte și literatură*, nr. 27—30/1847; Titu Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 (Critice*, Buc., 1967, I, p. 31); 36) Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* (München, 1967), p. 948—949; 37) Walter Binni, *La Poetica del decadentismo* (Firenze, 1963), p. 40—41; 38) Ernest Raynaud, *op. cit.*, I, p. 65; 39) Jacques Lethève, *op. cit.*, p. 56; 40) Paul Bourget, *op. cit.*, p. 2728; 41) Ovid Densusianu, *Decadență?*, în *Viața nouă*, nr. 4/1905; 42) Lidia Bote, *Simbolismul românesc* (Buc., 1966), p. 150—152; 43) *Entretien...*, *op. cit.*, no. 156—157/1964, p. 71—84; 44) James T. Farrell, *Growth and Decay in Literature, (Criticism, the Foundations of Modern Literary Judgement*, New York, 1948, p. 116—124); 45) Tudor Arghezi, *Vers și proză*, în *Linia dreaptă*, nr. 2/1904; 46) Ioan Bianu și G. Nicolăiasa, *Catalogul manuscriptelor românești* (Craiova, 1931), III, p. 135; 47) Bonner Mitchell, *Les Manifestes littéraires de la Belle Epoque*, 1886—1914 (Paris, 1966), p. 19—20; 48) Mario De Micheli, *Avanguardia e decadentismo*, în *Il Contemporaneo*, nr. 18/19, 1959, p. 7—8; 49) Ovid Densusianu, *op. cit.*, *Viața nouă*, nr. 4/1905; 50) Al. Macedonski, *Împrejurul unei cărți*, în *Secolul XX*, nr. 607/1901; 51) Tudor Arghezi, *op. cit*, *Linia dreaptă*, nr. 2/1904; 52) Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc* (Buc., 1969), p. 205; 53) Carlo Calcaterra, *Il Problema del barocco (Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, III, p. 473—474); 54) A. J. Farmer, *Le Mouvement esthétique et „décadent" en Angleterre* (Paris, 1931), p. 290—293; 55) Titu Maiorescu, *op. cit.*, II, p. 466; 56) J. Kamerbeck, *Style de décadence*, în *Revue de littérature comparée*, nr. 2/1965, p. 268—285; 57) Jacques Lethève, *op. cit.*, p. 59; 58) Victor Erlich, *Russian Formalism, History Doctrine* (The Hague, 1965), p. 146—148; 59) Adrian Marino, *op. cit.*, p. 596; 60) Remy de Gourmont, *Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence*, 1898 *(La Culture des idées*, Paris, 1916, p. 116); 61) Jovis, *Decadența în literatură*, în *Liga ortodoxă*, nr. 22/1896; 62) C. Dobrogeanu-Gherea, *op. cit.*, *Săptămîna ilustrată*, nr. 2/1893; 63) Mihail Dragomirescu, *Mișcarea literară actuală*, în *Falanga*, nr. 3/1929; 64) G. Călinescu, *Decadența poeziei*, în *Viața românească*, nr. 8/1933; 65) Charles Baudelaire, *L'Art romantique*, ed. Jacques Crépet (Paris, 1925), p. 72; 66) A.J. Farmer, *op. cit.*, p. 288; 67) J.J. Winckelmann, *Anmerkungen über die Kunst der Alten*, 1767 *(Kleine Schriften und*

Briefe, Weimar, 1960, p. 219); B. Berenson, *I Pittori italiani del Rinascimento*, tr. it. (Firenze, 1965), p. 285; 68) D. Nisard, *op. cit.*, II, p. 259; 69) B. Croce, *Intorno alla così detta „critica stilistica"*, în *Quaderni della „Critica"*, nr. 4/1946, p. 54—55; 70) Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 120; 71) Al. Macedonski, *Decadentismul*, în *Carmen*, nr. 2/1902; 72) Ovid Densusianu, *Sufletul nou în poezie (Conferenţele „Vieţii noui"*, Buc., 1909, I, p. 4); 73) N. Dav[idescu], *Decadent-Decadenţii*, în *Insula*, nr. 1/1912; Ion Barbu, *„Evoluţia poeziei lirice" după E. Lovinescu*, în *Ideia europeană*, 1 dec. 1927; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (Buc. 1927), III, p. 13; 74) Caion, *Cîteva cuvinte asupra decadentismului literar*, în *Românul literar*, nr. 19/1905, p. 281—284; 75) Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 635, 799; 76) N. Davidescu, *Clasicism şi decadenţă, Un poet decadent: Duiliu Zamfirescu*, în *Aspecte şi direcţii literare* (Buc., 1921),I, p. 93—97, 119—124; Lidia Bote, *op. cit.*, p. 166; 77) Jacques Lethève, *op. cit.*, p. 59—60.

DRAMA

1) Nicolae-Şerban Tanaşoca, *I. Lydos et la „Fabula" latine*, în *Revue des études sud-est européennes*, nr. 1/1969, p. 235; 1 bis) Karl Krumbacher, *Geschichte der Byzantinischen Literatur* (München, 1897), p. 697; 2) Barret H. Clark, *European Theories of the Drama* (New York, 1959), p. 131, 180; 3) Pierre Corneille, *Discours sur le poème dramatique*, în *Oeuvres* (Paris, Garnier), p. 34; 4) Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias* (Paris, 1918), p. 11 *(Préface)*; 5) *Drame (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 13-e ed., Livourne, 1772, V, p. 96); 6) Abbé Batteux, *Principes de la littérature* (Paris, 1774), III, p. 7; 7) Lessings *Werke* (Leipzig, Bibliographischen Institut), IV, p. 8; 8) *Drame*, *op. cit.*, p. 96; 9) I. Heliade Rădulescu, *Regulile sau gramatica poezii*, 1831 (George Ivaşcu, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti*, I, Buc., 1967, p. 140); 10) Elder Olson, *Tragedy and Theory of Drama* (Detroit, 1961), p. 7—11; 11) Michel Lioure, *Le Drame* (Paris, 1968), p. 10; 12) Raymond Bayer, *Structure du drame*, în *Revue d'esthétique*, no.1/1960, p. 3; F. Gémier, *Le Théâtre* (Paris, 1925), p. 22; 13) Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 94; Saint-Evremond, *Défense de quelques pièces du théâtre de Corneille (Critique littéraire*, Paris, 1921, p. 161); 14) René Wellek, *A History of Modern Criticism* (Lon-

don, 1961), I, p. 177; **15)** *L'Art du théâtre* (Paris, 1963), p. 242; **16)** Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc., 1966), II, p. 631; **17)** Bernard Bosanquet, *A History of Aesthetic* (London, 1892), p. 464; **18)** Doar trei exemple: Donald Clive Stuart, *The Development of Dramatic Art* (New York, 1960); Siegfried Melchinger, *The Concise Encyclopedia of Modern Drama* (New York, 1964); Keneth Mac-Gowan-William Melnitz, *The Living Stage* (Englewood Cliffs, 1965); **18 bis)** Sébastien Mercier, *Du Théâtre, ou nouvel essai sur l'art dramatique*, Ch. XXV (1773), cf. Michel Lioure, *op. cit.* p. 24; **19)** Camil Petrescu, *Teze și antiteze* (Buc., 1936), p. 412; *Modalitatea estetică a teatrului* (Buc., 1937), p. 53, 55; **20)** Marjorie Boulton, *The Anatomy of Drama* (London, 1968), p. 3—4; **21)** Ider Olson, *op. cit.*, p. 12—14; **22)** John Dryden, *Defence of an Essay of Dramatic Poesy*, cf. William K. Wimsatt, Jr. — Cleanth Brooks, *Literary Criticism, A Short History* (London, 1965), p. 188; **23)** Jacques Morel, *La Tragédie* (Paris, 1966), p. 96; **24)** Radu Ionescu, *Principiile criticei*, 1861 (George Ivașcu, *op. cit.*, p. 588—589); **25)** Jacques Morel, *op. cit.*, p. 89; **26)** T.S. Eliot, „*Rhetoric*" *and Poetic Drama*, 1919; *A Dialogue on Dramatic Poetry*, 1928 (*Selected Essays*, London, 1966, p. 41, 57); **27)** *L'Art du théâtre*, p. 341; **28)** Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 56; *L'Art du théâtre*, p. 154; *English Prose*, 1600—1660 (New York, 1965), p. 365—366; **29)** Abbé Batteux, *op. cit.*, III, p. 5; Michel Lioure, *op. cit.*, p. 137; **30)** Ferdinand Brunetière, *Études critiques...* (Paris, 1922), VII, p. 152; **31)** R.F. Clarke, *The Growth and Nature of Drama* (Cambridge, 1965), p. 65; **32)** Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 309; **33)** Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 176; **34)** H. Home, *Elements of Criticism* (Basil, 1795), III, p. 175; **35)** Barret H. Clark, *op. cit*, p. 160; *Drame (Encyclopédie...*, V, p. 97); Abbé Batteux, *op. cit.*, III, p. 6; **36)** Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 10—12; **37)** *Le Théâtre est-il un genre littéraire?*, în *Théâtre et littérature, Bulletin du Séminaire de littérature générale*, Bordeaux, Fasc. XI, 1963—1964, p. 50—65; **38)** Hegel, *op. cit.*, II, p. 582—583; **38)** Marjorie Boulton, *op. cit.*, p. 27—28; **40)** G. Ibrăileanu, *Studii literare* (Buc., 1931), p. 38; **41)** *Compendio della poesia tragicomica tratto dai Duo Verati, per opera dell'autore del Pastor fido colla giunta di molte cose spettanti all' arte* (Venezia, 1603); **42)** Jacques Morel, *op. cit.*, p. 89—90; **43)** *ibidem*, *op. cit.*, p. 96, 109, 113; **44)** Michel Lioure, *op. cit.*, p. 15, 23; **45)** Fred O. Nolte, *Lessing and the Bourgeois Drama*, în *Journal of English and Germanic Philology*, XXXI (1932), p. 69; **46)** Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 56, 61, 75; **47)** Beaumarchais, *Lettre modérée sur la chute de la critique du Barbier de Séville*, 1775 (*Théâtre choisi*, Paris, Nelson, p. 19); **48)** Michel Lioure, *op. cit.*, p. 136; **49)** Ultimul exemplu: Arnold Hauser, *Socialgeschichte der Kunst und Literatur* (München, 1967), p. 599 —

616; **50)** Marmontel, *Drame (Éléments de littérature*, Paris, 1787, III, p. 35, 37); **51)** Lessing, *op. cit.*, XIV (16 iunie 1767), p. 68; Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767 (Jacques Morel, *op. cit.*, p. 151); **52)** Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 234; **53)** Michel Lioure, *op. cit.*, p. 126; **54)** Sainte-Beuve, *De la question des théâtres*, 1849 *(Causeries du Lundi*, I, p. 39).

DRAMATIC (GENUL)

1) Barret H. Clark, *European Theories of the Drama* (New York, 1959), p. 432; Giacomo Leopardi, *Zibaldone scelto (Opere*, Milano-Roma, 1937, III, p. 787); René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1955), II, p. 285; Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc. 1966), II, p. 558; **2)** I. Heliade Rădulescu, *Echilibrul între antiteze* (Buc., 1916), I, p. 331; **3)** [John J. Enck], *Dramatic Poetry (Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex. Preminger, Princeton, 1965, p. 200); **4)** Priviri de sinteză, dintre referințele românești, la Mihai Nasta, *Recitarea orhestrică, un stil de interpretare a dramei arhaice*, în *Studii clasice*, I (1959), p. 66—70; Mihai Gramatopol, *Moira, Mythos, Drama* (Buc., 1929), p. 169—199 și mai ales în excelentele comentarii ale lui D.M. Pippidi la *Poetica* lui Aristotel (Buc., 1965), p. 120—124; **5)** Printre rarele precizări ale acestui punct capital: Donald Clive Stuart, *The Development of Dramatic Art* (New York, 1960), p. 1; **6)** Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Bern und München, 1969), p. 85; **7)** Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 310; **8)** Gustave Lanson, *Les Origines de la comédie larmoyante (Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, Paris, 1965, p. 365—375); **9)** Michel Lioure, *Le Drame* (Paris, 1968), p. 24; **10)** Texte de: J.-J. Rousseau, Pixérécourt, Charles Nodier *(L'Art du théâtre*, Paris, 1963, p. 136, 193, 239); **11)** J.-J. Rousseau, *La Nouvelle Héloïse*, II, 23 (Paris, 1866), p. 253—261; **12)** *Drame (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 13-e ed., Livourne, 1772, V, p. 96); **13)** Dimitrie Eustatievici, *Gramatica rumânească*, 1757 (Buc., 1969), p. 142; **14)** Baudelaire, *Richard Wagner et „Tannhäuser" à Paris*, 1861 *(Oeuvres complètes*, Paris, 1966, p. 1211); **15)** Paul Claudel, *Le Drame et la musique*, 1930 (Odette Aslan, *op. cit.*, p. 432—437); Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris, 1964,) p. 122; **16)** Menéndez Peláyo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Ma-

drid, 1962), II, p. 25 9; 17) Marjorie Boulton, *The Anatomy of Drama* (London, 1968), p. 147—1 61; 18) Heinrich Mahlberg, *Literarisches Sachwörterbuch* (Bern, 1948), p. 39; 19) În terminologie germană: *Figurendrama*, *Raumdrama* și *Geschehens* sau *Handlungsdrama*, la Wolfgang Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk* (Bern-München, 1969), p. 368—373; 20) În aceeași terminologie: 1. după deznodămînt *(Ausgang)*, 2. construcție *(Aufbau)*, 3. structură *(Struktur)*, 4. formă *(Gestalt)*, 5. principiul ideologic *(geistigen Prinzipien)*, 6. originea conflictului *(Ursache des Konflicts)*, 7. alegerea subiectului *(Stoffwahl)*, 8. numărul actelor *(Aktzahl)*, la Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969), p. 185; 21) René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 240—288; 22) I. Heliade Rădulescu, *Regulile sau gramatica poezii*, 1831 (G. Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești*, I, Buc., 1967, p. 140); 23) *Correspondance entre Schiller et Goethe* (23 dec. 1797), tr. Lucien Herr (Paris, 1923), II, p. 318; 24) Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 507; 25) Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 184; Virgil Nemoianu, *Aspecte ale raportului tragi-comic în dramaturgia engleză a secolului al XVII-lea*, în *An. Un iv. Buc., Seria Științe Soc., Filologie*, XIV (1965), p. 180—181; 26) Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 278; Michel Lioure, *op. cit.*, p. 126, 137 etc.; 27) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 222, 245, 302; 28) Hegel, *op. cit.*, II, p. 556; o judecată identică la M. Carriere, cf. Menéndez Peláyo, *op. cit.*, IV, p. 264; 29) Marmontel, *Drame (Éléments de littérature*, Paris, 1787, III, p. 28); 30) Leopardi, *op. cit.*, III, p. 834—835; 31) John Dryden, H. Blair, Sébastien Mercier (Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 176); H. Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Basil, 1801), III, p. 285; Michel Lioure, *op. cit.*, p. 142; 32) Marmontel, *op. cit.*, p. 29; Michel Lioure *op. cit.*, p. 28—29, 130; 33) Kenneth Mac-Gowan—William Melnitz, *The Living Stage*, (Englewood Cliffs, 1965), p. 220—221; 34) Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 550, 568, 572, 596; 35) Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 95; 36) *L'Art du théâtre*, p. 162; 37) P. Corneille, *Discours sur le poème dramatique* (Paris, Garnier), p. 9, 30—31, 36; 38) Michel Lioure, *op. cit.*, p. 17; 39) Théophile Gautier, *Histoire du romantisme* (Paris, 1927), p. 117—125; 40) Alessandro Manzoni, *Lettre a M.C.*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie*, 1823 *(Tragedie et poésie* (Milano, 1907), p. 315—368); 41) Stendhal, *Racine et Shakespeare* (Paris, 1823, I), p. 11—12; 42) M-me de Staël, *De l'Allemagne*, II, Ch. XV (Paris, Flammarion), II, p. 222—223; 43) Michel Lioure, *op. cit.*, p. 19; 44) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 266; 45) V. Hugo, *William Shakespeare*, I-e, L. IV (Paris, 1864); 46) B. P. Hasdeu, *Mișcarea literelor în Eși*, 1863 *(Scrieri literare, morale și politice*, Buc., 1937, II, p. 63—64); *Răposatul postelnic (Introducere)*, 1862 *(Articole și studii literare*, Buc., 1961, p. 46—49); 47) Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 602, 605;

48) Michel Lioure, *op. cit.*, p. 40—41; Alfred de Vigny, *Journal d'un poète*, ed. Léon Séché, p. 86; 49) Beaumarchais, *Lettre modérée...*; 1775 *(Théâtre choisi*, p. 20); 50) Odette Aslan, *op. cit.*, p. 112—113; 51) Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 252.

DRAMATICUL

1) Victor Hugo, *Préface* la *Cromwell*, 1827 *(Théâtre*, Paris, 1880, I, p. 28); 2) Francesco de Sanctis, *Teoria e storia della letteratura* (Bari, 1926), II, p. 25—26; 3) T.S. Eliot, *A Dialogue on Dramatic Poetry (Selected Essays*, London, 1966, p. 51—52); 3 bis) René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1955), I, p. 164—165; 4) Karl Vossler, *Dreierlei Begriffe vom Drama*, 1926 *(Aus der romanischen Welt*, Leipzig, 1940, II, p. 140); 5) Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Berlin-München), 1969, p. 335; 6) Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, III, § 51 (Berlin, 1877, I, p. 246—247); 7) Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 367; 8) E. Grosse, *Les Débuts de l'art*, tr. fr. (Paris, 1902), p. 201; 9) [Seymour M. Pitcher], *Epic (Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex. Preminger, Princeton, 1966, p. 244); 10) Beaumarchais, *Essai sur le genre dramatique sérieux*, 1767 (Michel Lioure, *Le Drame*, Paris, 1968, p. 130); 11) Stendhal, *Racine et Shakespeare* (Paris, 1823, vol. I, p. 10); 12) Goethe, *Über epische und dramatische Dichtung: Vorwärtsschreitende, Rückwärtsschreitende, Retardierende, Zurückgreifende, Vorgreifende (Werke*, Leipzig, Bibliographisches Institut, XII, p. 231—232); 13) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 104; 14) Diderot, *De la poésie dramatique*, Ch. X, *Du Plan (Oeuvres complètes*, Paris, 1875, VII, p. 330); 15) William K. Wimsatt, Jr. — Cleanth Brooks, *Literary Criticism, A Short History* (London, 1965), p. 684; 16) Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 366—368; 16 bis) *Le Théâtre est-il un genre littéraire?*, în *Théâtre et littérature, Bulletin du Séminaire de littérature générale*, Bordeaux, fasc. XI, 1963—1964, p. 54—58; 17) Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 309—310; 18) *Drame (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 13-e éd., Livourne, 1772, V, p. 96; 19) *Correspondance entre Schiller et Goethe* (23 dec. 1797), tr. fr. Paris, 1923), II, p. 317; 20) Barret H. Clark, *European Theories of the Drama* (New York, 1959), p. 340—341; René Wellek, *op. cit.*, II, p. 307; 21) Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc. 1966), II, p. 557; 22) G. Ibrăileanu, *Studii*

literare (Buc., 1931), p. 38; 23) Herbert Blau, *A Character Study of the Drama*, în *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, nr. 1/1954, p. 54; Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 480, 501; Elder Olson, *Tragedy and Theory of Drama* (Detroit, 1961), p. 20—21; 24) Tudor Vianu, *Din istoria unei teme poetice: „Lumea ca teatru"* (*Studii de literatură universală și comparată*, Buc., 1963, p. 123—136); 25) Hegel, *op. cit.*, II, p. 59; 26) Victor Basch, *Etudes d'esthétique dramatique* (Paris, 1929), p. 76; 27) Corneille, *Discours sur le poème dramatique*, III (*Oeuvres*, Paris, Garnier, p. 33); 28) J. P. Eckermann, *Convorbiri cu Goethe*, tr. rom. (Buc., 1965), p. 300; 29) *L'Art du théâtre* (Paris, 1963), p. 242—243, 284, 289, 394—395, 605; Pierre-Henri Simon, *Théâtre et destin* (Paris, 1959), p. 14; 30) Racine, *Britannicus*, *première préface* (Paris, Garnier), p. 208; 31) Molière, *La Critique de l'École des Femmes*, sc. VII (Paris, Garnier), I, p. 428; 32) Michel Lioure, *op. cit.*, p. 141; 33) Stendhal, *Racine et Shakespeare* (Paris, 1823, I), p. 10; 34) Alejandro Cioranescu, *El Barroco o el descumbrimiento del drama* (Universidád de la Laguna, 1957), p. 296—298; 35) Leopardi, *Zibaldone scelto* (*Opere*, Milano-Roma, 1937, III, p. 471—472); 36) Camil Petrescu, *Modalitatea estetică a teatrului*, (Buc., 1937), p. 53—55; 37) Raymond Bayer, *Structure du drame*, în *Revue d'esthétique*, no. 1/1960, p. 5; 38) Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 56; 39) Dimitrie Eustatievici Brașoveanul, *Gramatica rumânească*, 1757 (Buc., 1969), p. 142; 40) Goethe, *Naturformen der Dichtung* (*Sämmtliche Werke*, Stuttgart, 1869, I, p. 373); 41) Diderot, *Entretiens sur le Fils naturel*, III (*Oeuvres complètes*, Paris, 1875, VII, p. 150); 42) Gaston Baty-René Chavance, *Histoire des marionettes* (Paris, 1959); 43) Marcel Marceau, *L'Art de la pantomime*, în *Revue d'esthétique*, no. 1/1960, p. 25—30; Ion Călugăru, *Drama pantomimică*, în *Integral*, nr. 2/aprilie 1925; un text de bază la Diderot: *De la poésie dramatique*, Ch. XXI, *De la pantomime* (*Oeuvres complètes*, Paris, 1875, VII, p. 377—387); 44) André Breton, *Manifestes du Surréalisme* (Paris, 1965), p. 49; 45) Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 478—479, 540; 46) Raymond Bayer, *op. cit.*, p. 8; 47) Heraclit din Efes, tr. rom. (Iași, 1943), p. 97; 48) Schiller, *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (*Werke*, Leipzig, Bibliographisches Institut, III, p. 607—613); 49) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 300; Barret H. Clark, *op. cit.*, p. 426; 50) Elder Olson, *op. cit.*, p. 131—132; Emile Faguet, *Drame ancien, drame moderne* (Paris, 1921), p. 13, 19; 51) Bertold Brecht, *Der V-Effekt* (*Über Theater*, Leipzig, 1966, p. 99—107); André Villiers, *D'Une „distance" à l'autre*, în *Revue d'esthétique*, no. 1/1960, p. 42—57; Michel Lioure, *op. cit.*, p. 192; 52) Racine, *Seconde préface*, *Bajazet* (*Théâtre complet*, Paris, Garnier, p. 320); 53) Doar cîteva referințe: Marmontel, *Drame* (*Éléments de littérature*, Paris, 1787, III, p. 43); Abbé Batteux, *Principes de la littérature*, Paris, 1774, I, p. 262; Di-

derot, *De la Poésie dramatique*, Ch. XI, *De l'Intéret*, *(Oeuvres complètes*, Paris, 1875, VII, p. 344); 54) Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (Paris, 1964), p. 141—142; 55) Jacques Morel, *La Tragédie* (Paris, 1966), p. 137; 56) Goethe, *op. cit.*, p. 232; 57) Corneille, *op. cit.*, p. 17; Michel Lioure, *op. cit.*, p. 17; Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Supl. III, § 37 (Berlin, 1877, III, p. 424); 58) J. P. Eckermann, *op. cit.* p. 181—182; 59) Aureliu Weiss, *De l'Adaptation des œuvres théâtrales*, în *Criticism, a Quaterly for Literature and the Arts*, nr. 2/1967, p. 156; 60) Georg Lukács, *Specificul literaturii și al esteticului*, tr. rom. (Buc., 1969), p. 248, 259; 61) Alejandro Cioranescu, *op. cit.*, p. 331—339; 62) Marmontel, *op. cit.*, III, p. 52; 63) Michel Lioure, *op. cit.*, p. 64; 64) Camil Petrescu, *Teatru* (Buc., 1947), III, p. 505—506, 512; 65) Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 254, 298, 314.

EPIC (GENUL)

1) Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în *Communications*, nr. 8/1966, p. 1; 2) Goethe, *Sämmtliche Werke* (Stuttgart, 1869), I, p. 373; 3) *Littérature orale (Histoire des littératures*, Paris, 1962, I, p. 3—26); 4) Paul van Tieghem, *La Notion de la vraie poésie dans le préromantisme européen (Le Préromantisme*, Paris, 1924, I, p. 19—72); René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1961), I, p. 189, 120; Thomas Blackwell: *Enquiry into the Life and Writings of Homer* (1735); 5) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 285; 6) Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc., 1966), II, p. 438—510; 7) Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, § 10 *(Werke*, Leipzig, 1906, I, p. 106—108); 8) Georges Dumezil, *Mythe et epopée* (Paris, 1968); *Structuralisme et mythologie comparée*, *Un entretien... avec Georges Dumezil*, în *Les Lettres françaises*, no. 1241/1968; vechea teză a lui H. Sanielevici, *Epopeea este o creațiune a rasei germanice (Cercetări critice și filozofice*, Buc., 1925), p. 245—278; 9) Stith Thompson, *Literature for the Unlettred (Comparative Literature*, Southern Illinois University Press, 1961, p. 176); 10) I. Heliade Rădulescu, *Curs întreg de poesie generale* (Buc., 1870), II, p. 36; 11) A. I. Philippide, *Încercări asupra stării sociale a poporului român în trecut* (Iași, 1881), p. 20—22; 12) Un exemplu: Adalbert Dessau, *Zum Problem der epischen Kunst*, în *Beiträge zur Romanischen Philologie*, II, 1/1963, p. 52—69; 13) I. Heliade Rădulescu, *Echilibrul între antiteze*, ed.

P. V. Haneș (Buc., 1915), I, p. 331; 14) René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 336; în același sens, dar prin izvoare indirecte: Adelina Piatkowski, *Homer în disputele literare din Italia și Franța în jurul poemului epic (Secolele al XVI-lea și al XVII-lea)*, în *Studii de literatură universală*, VI (1964), p. 235—257; 15) René Bray, *op. cit.*, p. 295, 337; Raoul Morçay, *La Renaissance* (Paris, 1934), p. 303—304; William K. Wimsatt, Jr.—Cleanth Brooks, *Literary Criticism, A Short History* (London, 1965), p. 198; 16) D. Giovanni Andrès, *Dell'Origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (Parma, 1782), II, p. I, p. 102; 17) René Wellek, *op. cit.*, I, p. 122, 243; 18) Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 383—384, 486, 490; René Bray, *op. cit.* p. 340 etc.; 19) Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Basil, 1801), III, p. 209—210; Jean Larat, *Les Idées de Charles Nodier sur la poésie épique*, în *Revue de littérature comparée*, I (1921), p. 419—433; 20) William-K. Wimsatt, Jr.—Cleanth Brooks, *op. cit.*, p. 197; René Bray, *op. cit.*, p. 343—346; Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 275; 501—502, 675; Ben Jonson, *Timber or Discoveries (English Prose, 1600—1660*, New York, 1965, p. 365); Marmontel, *Éléments de littérature* (Paris, 1787), III, p. 278, IV, p. 470; Gr. Pleșoianu, *Vorbire asupra poeziei epice și de bunătatea poemii lui Telemah (Întîmplările lui Telemah*, Buda, 1831, I, p. 9—56); I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, II, p. 57—59; 21) Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 469—495; H. Home, *Elements of Criticism* (Basil, 1795), III, p. 144, 146; [22) Jean Starobinski, *Ironie et mélancolie* (I), în *Critique*, nr. 227/1966, p. 304—306; 23) Raoul Morçay, *op. cit.*, II, p. 59; 24) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 77, 79; 25) Villemain, *Cours de littérature française* (Bruxelles, 1840), VI, p. 293, 316—317, 394; 26) C. Bolliac, *Răspuns la articolul „Poezie"*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 8/1845; 27) Ar. Densușianu, *Epopeea română*, în *Revista literară și științifică*, 15 mai 1876, p. 359; 28) Saint-Evremond, *Critique littéraire* (Paris, 1921), p. 67; Marmontel, *op. cit.*, III, p. 266, 271; [Seymour M. Pitcher], *Epic (Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex. Preminger, Princeton, 1965, p. 245); 29) René Bray, *op. cit.*, p. 339, 347—348; 30) Hegel, *op. cit.*, II, p. 492; 31) H. Blair, *op. cit.*, III, p. 206, 210; Marmontel, *op. cit.*, III, p. 266; IV, 480; 32) Fontenelle, *Du Merveilleux qui se trouve dans les poèmes des Anciens (op. cit.*, p. 68); 33) Voltaire, *Epopée (Poème épique) (Dictionnaire philosophique*, Paris, 1809, VII, p. 94); 34) Alexandre Pope, *Peri Bathous ou L'Antisublime, c'est-à-dire l'Art de ramper en poésie, par Martin Scriblerus*, Ch. XV *(Oeuvres complètes*, tr. fr., Paris, 1779, VI, p. 226—227); 35) Jean Larat, *op. cit.*, p. 431; 36) René Wellek, *op. cit.*, I, p. 129; 37) H. Blair, *op. cit.*, III, p. 212; 38) De Bonald, *Oeuvres complètes* (Paris, 1864), I, C. 995; 39) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 39; 40) Hegel,

op. cit., vol. II, p. 509; **41)** René Bray, *op. cit.*, p. 337; **42)** Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 288, 672; **43)** [Seymour M. Pitcher], *op. cit.*, p. 245; **44)** Hegel, *op. cit.*, p. 510; **45)** Menéndez Peláyo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, 1962), IV, p. 259; **46)** I. Heliade Rădulescu, *op. cit.*, II, p. 6, 46—47; în același sens: I. Vlad, *Edificiu epic și aspirație spre epopee (Între analiză și sinteză*, Cluj, 1970, p. 90—96).

EPICUL

1) Leopardi, *Zibaldone scelto* (*Opere*, Milano-Roma, 1937, III, p. 658, 786—787); **2)** Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc., 1966), II, p. 447, 463, **3)** Goethe, *Naturformen der Dichtung (Sämmtliche Werke*, Stuttgart, 1869, I, p. 373); **4)** Wolfgang Kayser, *Das Sprachliche Kunstwerk* (Bern und München, 1969), p. 349; **5)** H. Home, *Elements of Criticism* (Basil, 1795), III, p. 167, 228; **6)** Boileau, *Art poétique*, III, v. 257—258; Marmontel, *Narration (Éléments de littérature*, Paris, 1787, IV, p. 469); **7)** Leopardi, *op. cit.*, p. 658; **8)** Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, tr. it. (Bari, 1966), p. 317; **9)** Gérard Genette, *Frontières du récit*, în *Communications*, no. 8/1966, p. 155; **10)** Christian Metz, *Remarques pour une phénoménologie du narratif*, în *Revue d'esthétique*, no. 3—4/1966, p. 336; **11)** B. Croce, *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte*, 1908 (*Problemi di estetica*, Bari, 1923, p. 20); **12)** T. Tasso, *Discorsi del poema eroico*, 1587, III (*Prose*, Milano-Napoli, 1959); Ben Jonson, *Timber or Discoveries (English Prose, 1600—1660*, New York, 1965, p. 365—366); **13)** John Dryden, *Essay on Heroic Plays* (1672), cf. William K. Wimsatt, Jr.—Cleanth Brooks, *Literary Criticism, A Short History* (London, 1965), p. 197—198; **14)** Marmontel, *Epopée*, *op. cit.*, III, p. 281; **15)** H. Home, *op. cit.*, III, p. 144, 158; **16)** L'Abbé de Pons, *Dissertation sur le pöeme épique, contre la doctrine de madame Dacier* (1717), cf. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, 13, p. 161—162; **17)** Schiller, 26 dec. 1797 (*Correspondance entre Schiller et Goethe*, Paris, 1923, II, p. 323); **18)** Hegel, *op. cit.*, II, p. 477; **19)** David Goldknopf, *The Confessional Increment: a New Look at the I-Narrator*, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nr. 1/1969, p. 13—21; **20)** *Întîmplările lui Telemah...* (Buda, 1831, I, p. 23—24); D. Popovici, *Gr. Pleșoianu și La Harpe*, în *Studii literare*, II (1943), p. 193—200; **21)** Roland Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în *Communications*, no. 8/1966, p. 19; Gérard Genette,

op. cit., p. 162; Ezio Raimondi, *Tecniche e strutture narrative*, în *Linguae stile*, nr. 2/1966, p. 203; **22)** I. Heliade Rădulescu, *Despre epopea (Curs intreg de poesie generale*, Buc., 1870, II, p. 6); **23)** Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 335; **24)** Alfred Croiset, *La Poésie de Pindare* (Paris, 1886), p. 50; Rolf A. Stein, *Recherches sur l'épopée et le barde en Tibet* (Paris, 1959), p. 569; **25)** René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 287; **26)** Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, 1726 *(Oeuvres complètes*, Paris, 1829, IX, p. 275—276); *Épopée (Poème épique) (Dictionnaire philosophique*, Paris, 1809, VII, p. 89); **27)** Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Basil, 1801), III, p. 209; **28)** Goethe, *op. cit.*, p. 373; **29)** Northrop *Frye*, *Anatomy of Criticism* (New Jersey, 1957), p. 240, 365; **30)** Roland Barthes, *op. cit.*, p. 18; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 480; **31)** Marx-Engels, *Despre artă* (Buc., 1966), I, p. 262; **32)** Charles Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque* (Paris, 1938), 3 vol., passim; Joseph Bédier, *Les Légendes épiques, Recherches sur la formation des chansons de geste* (Paris, 1908—1913); 4 vol., Ferdinand Lot, *Etudes sur les légendes épiques françaises* (Paris, 1958), p. 17—22; **33)** [Seymour M. Pitcher], *Epic (Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. Alex. Preminger, Princeton, 1965, p. 242—243); **34)** V. I. Propp, *Morfologia basmului*, tr. rom. (Buc., 1970), p. XXV; **35)** H. Home, *op. cit.*, III, p. 163, 224; **36)** René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1955), I, p. 179; Kenneth Oliver, *Epic, Dictionnaire international des termes littéraires* (în curs de apariție); **37)** Abbé Batteux, *Principes de la littérature* (Paris, 1774), I, p. 262; **38)** V. I. Propp, *op. cit.*, p. 92, 103; A. J. Greimas, *Éléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique*, în *Communications*, nr. 8/1966, p. 28—59; **39)** R.C. Williams, *Epic Unity as Discussed by Sixteenth Century Critics in Italy*, în *Modern Philology*, nr. 7/1920, p. 95—112; Lois Whitney, *English Primitivistic Theories of Epic Origins*, *ibidem*, nr. 5/1920; Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, III (*op. cit.*, p. 298—305); H. Home, *op. cit.*, III, p. 99—100; **40)** H. Sanielevici, *Literatura epică medievală (Cercetări critice și filozofice*, Buc., 1925, p. 217—244); Agapito Rey, *The Background of the Romance Epic (Comparative Literature*, Southern Illinois Univ. Press, 1961, p. 204—222); **41)** Hegel, *op. cit.*, II, p. 8; **42)** Ar. Densușianu, *Epopeea română*, în *Revista literară și științifică*, 15 mai 1876, p. 346; cf. D. Micu, *George Coșbuc* (Buc., 1966), p. 45; **43)** P. Caraman, *Contribuție la cronologizarea și geneza baladei populare la români*, în *Anuarul arhivei de folclor*, I (1932), p. 52—105; II (1933), p. 21—88; D. Caracostea, *Poezia tradițională română* (Buc., 1969), II, p. 129—178; **44)** H. Blair, *op. cit.*, III, p. 212—267, idee curentă; **45)** R. Morçay, *La Renaissance* (Paris, 1933), II, p. 91; **46)** Voltaire, *op. cit.*, IX, p. 276; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 476; **47)** G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*

(Iași, 1926), p. 243; 48) René Bray, *op. cit.*, p. 342; Allain H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 672; 49) Abbé Batteux, *op. cit.*, I, p. 273—290; 50) René Wellek—Austin Warren, *The Nature and Modes of Narrative Fiction (Theory of Literature*, New York, 1956, p. 216); 51) Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 676; 52) Maurice Blanchot, *Le Livre à venir* (Paris, 1959), p. 12—14; 53) Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Bern-München, 1969), p. 83; 54) Tipologia propusă de J. Pouillon-T. Todorov, *op. cit.*, p. 141—142 reia, de fapt, pe aceea mai veche a lui E.M. Forster, *Aspects of the Novel* (London, 1927) și Percy Lubbock, *The Craft of Fiction* (London, 1921); 55) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 51; poate că de la sugestia lui A.W. Schlegel pleacă și preocupările lui Tudor Vianu: *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu (Arta prozatorilor români*, Buc., 1941, p. 443—449); 56) Gérard Genette, *Strutture narrative della poesia lirica*, în *Paragone*, nr. 212/1967, p. 39; 57) Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 482; 58) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 179; 59) Wolfgang Kayser, *op. cit.*, p. 350; 60) M. Ralea, *Explicarea omului* (Buc., 1947), 75—111; 61) H. Home, *op. cit.*, III, p. 169; Jean Larat, *Les Idées de Charles Nodier sur la poésie épique*, în *Revue de littérature comparée*, I, (1921), p. 420—421; Hegel, *op. cit.*, II, p. 485; 62) René Bray, *op. cit.*, p. 344—345; Boileau, *Art poétique*, III, p. 188; H. Home, *op. cit.*, III, p. 108; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 472, 484 etc.; 63) V. Schlovski *(Théorie de la littérature*, Paris, 1965, p. 54); Victor Erlich, *Russian Formalism, History Doctrine* (The Hague, 1965), p. 240; 64) Sainte-Beuve, *op. cit.*, XIII, p. 162; 65) Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 229—230; B. Tomachevski *(Théorie de la littérature*, p. 273); René Wellek-Warren Austin, *op. cit.*, p. 217; 66) V. Schlovski, *op. cit.*, p. 231—232; Victor Erlich, *op. cit.*, p. 242; 67) R.S. Crane, *The Concept of Plot and the Plot of „Tom Jones"* (*Critics and Criticism*, Chicago-London, 1965, p. 622); R.P. Blackmur, *Plot in Poetry (Form and Value in Modern Poetry*, New York, 1952, p. 336—337); 68) Tzvetan Todorov, *La Quête du récit*, în *Critique*, no. 262/1969, p. 195—214; 69) B. Tomachevski, *op. cit.*, p. 268; Sophie Irène Kalinowska, *A Propos d'une théorie du motif littéraire: les formanies*, în *Beiträge zur Romanischen Philologie*, I (1961), p. 78; 70) René Bray, *op. cit.*, p. 344—345; 71) Roland Barthes, *op. cit.*, p. 16—17; 72) *Foiletonul nostru* și *Epilog la foiletonul nostru*, în *Jurnalul literar*, I, 10/1939—17/1939; 73) Minturno, Castelvetro (Allain H. Gilbert, *op. cit.*, p. 288, 354); H. Blair, *op. cit.*, III, p. 221; Marmontel, *op. cit.*, III, p. 268, 280: „repliere", „implexiune"; 74) Ezio Raimondi, *op. cit.*, p. 204; 75) Claude Bremond, *La Logique des possibles narratifs*, în *Communications*, no. 8/1966, p. 76; 76) Tzvetan Todorov, *Les Catégories du récit littéraire*, în *Communications*, nr. 8/1966, p. 125—151; 77) André Jolles, *Einfache*

Formen, Legende, Sage, Mythe, Rätzel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz (Halle, 1929); G. Călinescu, *Estetica basmului* (Buc., 1965), p. 5—9; Max Lüthi, *Märchen* (Stuttgart, 1964), p. 14—23; 78) Indicații de orientare la: Ezio Raimondi, *op. cit.*, p. 193—206; *Communications*, nr. 8/1966: *L'Analyse structurale du récit* (întregul număr); Sorin Alexandrescu, *Le Deuxième séminaire international „L'Analyse du récit"* (Urbino, 24—31 Juillet, 1968), în *Revue roumaine de linguistique*, nr. 2/1969, p. 189—190; 79) Tudor Vianu, *Problemele metaforei și alte studii de stilistică* (Buc., 1957), p. 227—252; B. Cazacu, *Un procedeu al tehnicii narațiunii în „Kir Ianulea" (Omagiu lui Alexandru Rosetti*, Buc., 1965, p. 115—118); o teză americană, în curs de publicare: William O. Hendricks, *Linguistics and the Structural Analysis of Literary Texts*: cap. V; *A Technique for the Analyses of Short Stories* (University of Nebraska, 1969), p. 80—172; 80) Alain Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées, L'Histoire (Pour un nouveau roman*, Paris, 1963, p. 34—39); Philippe Sollers, *Le Récit impossible (Logiques*, Paris, 1968, p. 158—163); 81) O anchetă: *Epic-antiepic*, în *Astra*, nr. 10/1968.

ESEUL

1) Nicolae Balotă, *Pledoarie pentru autonomia eseului (Euphorion*, Buc., 1969, p. 10); 2) Andreas Blinckenberg, *Quel sens Montaigne a-t-il voulu donner au mot „Essai" dans le titre de son oeuvre? (Mélanges... Mario Roques*, Bade-Paris, I, p. 3—14); 3) Matei Călinescu, *Eseuri critice* (Buc., 1967), p. 25, 52, 58, 188; 4) Kurt Wais, *Antwort auf eine Umfrage über den Essay (An den Grenzen der Nationalliteratur*, Berlin, 1968, p. 338—340); 5) *Essai (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 13-ed., Livourne, 1772, V, p. 919—929); Abbé Girard, *Synonimes français* (Paris, 1799), I, p. 235; 6) Donald Bleznick, *El Ensayo español del siglo XVI al XX* (Mexico, 1964), cf. *Hispanic Review*, nr. 2/1967, p. 185; *Introduction 50 Great Essays* (New York, 1964), p. VIII; 7) Bruno Berger, *Der Essay als Experiment*, în *Der Essay, Form und Geschichte* (Berlin, 1964), p. 115—127; despre „natura experimentală" a eseului și *Cassel's Encyclopedia of Literature* (London, 1953), I, p. 205—211; 8) E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane, 1900—1937* (Buc., 1937), p. 67; 9) Theodor W. Adorno, *Der Essay als Form (Noten zur Literatur*, Franckfurt a. M., 1965, I, p. 41); după el și Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 71—72; 10) *Ibidem*, *op. cit.*, p. 213;

11) Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, 1 Buch, 2 Teil, Kap. 62, cf. Bruno Berger, *op. cit.*, p. 133; 12) Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 21—30, 36, 86, 88, 119, 123; 13) *Introduction* (*50 Great Essays*, p. VII); 14) Pierre Moreau, *La Critique littéraire en France* (Paris, 1960), p. 11; 15) Helmuth Rehder, *Die Anfänge des deutschen Essays*, în *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft, 1/1966, p. 25; 16) Paul Georgescu, *Proza eseistică*, în *Contemporanul*, nr. 8/1966; 17) *Cassell's Encyclopaedia...*, I, p. 205—211; 18) *Introduction* (*50 Great Essays*, p. VIII); 19) Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 30—34; 20) G. Călinescu, *Kiew, Moscova, Leningrad* (Buc., 1949), p. 9; 21) Helmuth Rehder, *op.cit.*, p. 28; 22) Ciriace Merén Arróyo, în *Hispanic Review*, nr. 2/1967, p. 185—186; 23) Andreas Blinkenberg, *op. cit.*, p. 113; 24) Lucian Blaga, *Aforisme*, în *Contemporanul*, nr. 19/1965; 25) Tudor Vianu, *Studii de literatură română* (Buc., 1965), p. 112; 26) Al. Piru, *Un bun eseu critic este o dramă de idei*, în *Gazeta literară*, nr. 23/1966; 27) Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 12; 28) Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 14; 29) R. Exner, *Zum Problem einer Definition und einer Methodik des Essays als dichterischer Kunstform* (*Actes du III-e Congrès de l'Association Internationale de Littérature comparée*, La Haye, 1962, p. 327); 30) G. Călinescu, *Impresii asupra literaturii spaniole* (Buc., 1965), p. 5; 31) Bruno Berger, *Die Literarische Kunstform des Essays*, *op. cit.*, p. 137—167; 32) *Ibidem*, *Der Essaystiche Still in Roman* (*op. cit.*, p. 127—136); Petru Popescu, *Eseu, proză, proză eseistică*, în *Argeș*, nr. 4/1970; 33) Vladimir Streinu, *Eseul, gen modern*, în *Luceafărul*, nr. 16/1967; A.E. Baconsky, *Supralicitarea eseului* (*Meridiane*, Buc., 1969, p. 75—76); 34) Sainte-Beuve, *Qu'est-ce qu'un classique* (*Causeries du Lundi*, Paris, Garnier, III, p. 38); *Ibidem*, *Madame de Charrière* (*Portraits de femmes*, Paris, Garnier, p. 411); 35) Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française* (Paris, 1936,), p. 465; expresia este reluată și de Roland Barthes, *Essais critiques* (Paris, 1964), p. 139; 36) Bruno Berger, *op. cit.*, p. 96—97, 101; 37) În special în *Introducere în critica literară* (Buc., 1968), p. 306—307; 38) Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 39—40, 49; 39) Bruno Berger, *op. cit.*, p. 93—94; 40) Bruno Berger, *op. cit.*, p. 132; 41) Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 47; 42) Bruno Berger, *op. cit.*, p. 168—186; 43) Camil Petrescu, *Despre eseu sau „tutti frutti"* (*Opinii și atitudini*, Buc., 1962, p. 197—199).

ESTETISMUL

1) N. Tertulian, *Secolul 20*, nr. 9/1962; 2) Ion Negoițescu, *Istoria literaturii române, planul*, în *Familia*, nr. 2/1968; 3) N. Balotă, *Cercul literar sub zodia estetismului ambiguu*, în *Familia*, nr. 3/1968; 4) Adrian Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski* (Buc., 1967), p. 718—720; 5) Grigore Smeu, *Necesitatea echilibrului*, în *România literară*, nr. 48/1969; 6) Ștefan Petică, *Noul curent literar*, în *Literatorul*, nr. 1/1899; 7) *ibidem*, *Noua revistă română*, II, nr. 1/1900; *Momentul național în artă*, în *Freamătul*, II, nr. 4—5, april-mai 1912; 8) *Prepararea esteticului*, în *Viața românească*, XIII, [1928], p. 440—441; 9) O încercare recentă are cel puțin meritul repunerii în discuție a unei noțiuni-tabu: Radu Sommer, *Autonomie și responsabilitate în artă* (Buc., 1969); 10) Despre cultivarea și conceptualizarea necesară, inevitabilă, a sensibilității criticului: *Introducere în critica literară* (Buc., 1968), p. 223—232, 253—312; 11) B. Croce, *Problemi di estetica* (Bari, 1933), p. 33—41; 12) E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (Buc., 1926), II, p. 166; 13) Un bun exemplu: Ion Negoițescu, *Perspectivă*, în *Revista cercului literar*, nr. 1/1945; 14) Eduard Spranger, *Der ästhetische Mensch* (*Lebensformen*, Halle, 1927, p. 165—192); 15) Jules de Gaultier, *La Sensibilité métaphysique* (Paris), p. 106; 16) Ugo Spirito, *La Vita come arte* (Firenze, 1943), p. 339—342; 17) Adrian Marino, *op. cit.*, p. 727; Liviu Petrescu, *Realitate și romanesc* (Buc., 1969), p. 22—24; 18) Fr. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, § 18 (Leipzig, 1930), p. 146; 19) J.M. Baldwin, *Genetic Theory of Reality, Being the Outcome of Genetic Logic, as Issuing in the Aesthetic Theory of Reality Called Pancalism* (New York—London, 1915); André Lalande, *Le Pancalisme*, în *Revue philosophique*, T. LXXX, nr. 12/1915, p. 481—512; 20) *Correspondance entre Schiller et Goethe*, tr. Lucien Herr (Paris, 1923), I, p. 112; 21) Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, II-e partie (Paris, 1852), I, p. 179—367; 22) *Mercure de France*, T. CCIV (1928), p. 513—539; 23) Pitirim A. Sorokin, *Aesthetic Interpretations of History (Modern Historical and Social Philosophies*, New York, 1963, p. 10—48); 24) O sinteză recentă: Aatos Ojala, *Philosophy of Aestheticism* (*Aestheticism and Oscar Wilde*, Helsinki, 1954, I, p. 13—18); 25) Mihai Ralea, *Mentalitatea estetică și timpul nostru (Între două lumi*, Buc., 1943), p. 57; 26) Albert I. Farmer, *Le Mouvement esthétique et „décadent" en Angleterre*, 1873—1900 (Paris, 1931), p. 5—6; 27) D.I. Suchianu, *Frumusețe*, în *Gazeta literară*, nr. 34/1965; 28) *Correspondance...*, I, p. 266; 29) Al. Macedonski, în *Flacăra*, nr. 29/1916; 30) *ibidem*, *Între 1880—1892*, în *Literatorul*, nr. 5/1892; 31) B. Croce, *Conversazi-*

oni critiche (Bari, 1932), III, p. 182; 32) *Estetismo* (*Dizionario enciclopedico italiano*, Roma, 1950, IV, p. 511); F. Battaglia, *Estetismo* (*Enciclopedia filosofica*, Venezia-Roma, 1957, II, p. 152—153); 33) René Wellek, *A History of Modern Criticism*, 1750—1950 (London, 1961), II, p. 99, 336; 34) Marcel Proust, *Pastiches et mélanges* (Paris, 1921), p. 148—197; 35) R.M. Albérès, *L'Aventure intellectuelle du XX-ème siècle* (Paris, 1959), p. 127—160; 36) Jawaharlal Nehru, *Autobiografie* (Buc., 1957), p. 137; 37) André Gide, *Journal*, 1889—1939 (Paris, 1955), p. 29; 38) Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant* (Paris, 1934), p. 119, 132—134; 39) Adrian Marino, *op. cit.*, p. 716—717; 40) Arthur Hübscher, *Barok als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls*, în *Euphorion*, vol. 24 (1922), p. 762; 41) Franco Miele, *Estetismo esistenziale* (*Teoria e storia dell'estetica*, Milano, 1965, p. 650, 654—655); problema este atinsă și de Radu Enescu în legătură cu *Franz Kafka* (Buc., 1968), p. 102—103; 42) Adrian Marino, *Valoarea poeziei populare*, în *Contemporanul*, nr. 12/1967; 43) Sören Kierkegaard, *Le Stade poétique*, *Le Journal du séducteur* (*In vino veritas*, Paris, 10/18, p. 271); *Point de vue explicatif de mon oeuvre* (Marguerite Grimault, *Kierkegaard par lui-même*, Paris, 1966, p. 130—131); 44) O opinie mai veche: Ernest Renan, *Etudes d'histoire religieuse* (Paris, 1864), p. 61; 45) Eduard Spranger, *op. cit.*, p. 180—181; 46) G. Matoré, *La Méthode en lexicologie* (Paris, 1953), p. 110; 47) Jacques Lethève, *Un Mot témoin de l'époque „fin de siècle"*: *Esthète*, în *Revue d'histoire littéraire de la France*, no. 3/1964, p. 436—438; 48) Adrian Marino, *op. cit.*, p. 720; 49) I.H. Rădulescu, *Curs întreg de poesie generale* (Buc., 1968), II, p. 44; 50) André Leroy, *Le „Virtuoso" de Shaftesbury* (*Deuxième Congrès d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937, II, p. 26—28); 51) Horace Walpole, *Selected Letters* (London, 1926), p. 106—138; 52) Th. Gautier, *Les Jeunes-France* (Paris, Charpentier), p. 87; 53) G. Matoré, *op. cit.*, p. 109—111; 54) Jacques Lethève, *Un Personnage typique de la fin du XIX-ème siècle*: *l'Esthète*, în *Gazette des Beaux Arts*, no. 1154/1965, p. 181—192; 55) William A. Madden, *Matthew Arnold, A Study of the Aesthetic Temperament* (Blovmington, 1967); 56) *The Modern Tradition*, ed. Richard Ellmann and Charles Feidelson, Jr. (New York, 1965), p. 172, 190; 57) Ioan D. Gherea, *Prestigiul estetismului*, în *Viața românească*, nr. 4/1928; 58) Al. A. Macedonski, *Poezie și poeți contemporani*, în *Liga ortodoxă*, nr. 4/1896; 59) J.-P. Sartre, *Situations* (Paris, 1948), II, p. 77; 60) Guido Morpurgo Tagliabue, *Aristotelismo e barocco* (*Retorica e Barocco*, Roma, 1955, p. 147); 61) Ștefan Petică, *op. cit.*, *Literatorul*, nr. 1/1899; 62) *idem*, *Arta națională*, în *România ilustrată*, nr. 4, 5, 7, 8, 10/1901; 63) Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români* (Buc., 1944), p. 377; 64) Victor Iancu,

Depășirea estetismului, în *Saeculum*, nr. 1/1944; N. Balotă, *Judecata și moartea artistului la Marcel Proust, Thomas Mann și Hugo von Hofmannsthal*, în *Euphorion* (Buc., 1969), p. 474—486; 65) Paul Zarifopol, *Capricii dogmatice* (*Pentru arta literară*, Buc., 1934, p. 5—15); 66) Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 78—89; Victor Iancu, *Actualitatea atitudinii estetice*, în *Revista Cercului literar*, nr. 1/1945; 67) Tudor Vianu, *Fragmente moderne* (Buc., 1925), p. 5—19; 68) Radu Stanca, *Mică introducere la critica Artelor minore*, în *Revista Cercului literar*, nr. 1/1945; 69) A.E. Baconsky, *Ambianța interiorului*, în *Gazeta literară*, nr. 40/1960; *Frumosul vestimentar*, nr. 42/1960; 70) *Educația estetică prin artă și literatură* (Buc., 1964); Marcel Breazu, *Probleme actuale ale conștiinței estetice socialiste* (*Dezvoltarea suprastructurii socialiste în România*, Buc., 1966, p. 277—300); *Estetica vieții cotidiene* (Buc., 1966); Ionel Achim, *Introducere în estetica industrială* (Buc., 1968).

EXPERIMENTUL

1) *Lexikon der Kunst* (Leipzig, 1968), I, p. 653; Gero von Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969), p. 245; 2) Lucian Blaga operează, la noi, se pare primul, această distincție fundamentală: *Reflexii asupra stării estetice*, 1924 (*Zări și etape*, Buc., 1968, p. 40); 3) Bruno Berger, *Der Essay, Form und Geschichte* (Bern, 1964), p. 118—119; 4) G. Apollinaire, *L'Esprit nouveau*, 1917, cf. Maurice Nadeau, *Histoire de surréalisme* (Paris, 1945), p. 36; 5) Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médicine expérimentale* (Paris, 1966), p. 39—41 6); Mircea Eliade, *Depre o anumită experiență* (*Oceanografie*, Buc., 1934, p. 68—69); 7) C.M. Bowra, *The Creative Experiment* (London, 1967), p. 7, 9—10, 16—17; 8) D. Ion Grossman, *E.E. Cummings* (Paris, 1966), p. 15; 9) Michel Butor, *Répertoire* (Paris, 1960), p. 271—272; 10) Un bun poet-eseist ca Ștefan Augustin Doinaș face, la noi, această disociație: *Poezie și experiment* (*Lampa lui Diogene*, Buc., 1970, p. 16—23); 11) L. Levițchi, *Analele Universității București*, seria *Științe sociale*, *Filologie* (XIV, 1965), p. 157—165; 12) Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, (Princeton, 1957), p. 263; 13) Claude Bernard, *op. cit.*, p. 46; 14) Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes* (Paris, 1966), p. 90; 15) Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun*, *Grupul '63* (Buc., 1967), p. 142—145; 16) Michel Butor, *Le Roman est un laboratoire du récit*, în *Les Lettres françaises*, 7—13 mars 1957; 17) *Scînteia*, 10 februarie 1966, 12 ianuarie 1968; 18) Yvor Winters, *The Experimental School in American Poetry* (*Criticism, The Foundation of Modern*

Literary Judgement, New York, 1948, p. 288—309); C.M. Bowra, *op. cit.*, p. 1—2, 16—17; Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik* (Hamburg, 1964), p. 11—12; 19) Jean-Pierre Richard, *Onze études sur la poésie moderne* (Paris, 1964), p. 9; 20) S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Ch. XIV, 1817 (London, 1965), p. 169; 21) John Ruskin, *The Political Economy of Art*, I, 1857 (*Unto this Last*, London, 1953, p. 16); 22) H. Focillon, *La Vie des formes* (Paris, 1939), p. 23—25; 23) G. Călinescu, *Istoria literaturii române...* (Buc., 1941), p. 730; 24) Geo Dumitrescu, *Argeș*, nr. 10/1967; Marin Sorescu, *Tomis*, nr. 12/1967; 25) *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne* (Paris, 1963), p. 304; 26) John Rothenstein, *La Tate Gallery* (Paris, 1963), p. 226; 27) Unele din ideile acestui articol și în *Căutare și experiment*, în *Gazeta literară*, nr. 9/1968; în sensul vederilor exprimate, dintre numeroasele texte recente: Radu Beligan, *Distincții într-o noțiune artistică*, în *Scînteia*, 2 iunie 1968 și Radu Bogdan, *Finalitatea experimentului*, în *România literară*, nr. 8/1969; o încercare „erudită": Ion Constantinescu, *Experiența și experimentul literar*, în *Ateneu*, nr. 12/1968.

FANTASTICUL

1) *Fantasme* (*Vocabulaire de la psychanalise* de Jean Laplanche—J.B. Pontalis, Paris, 1967, p. 152—157); 2) Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie* (Cambridge, 1938), p. 40—41; Murray W. Bundy, *„Invention" and „Imagination" in the Renaissance*, în *The Journal on English and Germanic Philology*, XXIX (1930), p. 543; 3) cf. Pascal, *Les Provinciales*, XI (*L'Oeuvre*, Paris, 1936, p. 560); 4) Cyrano de Bergerac, *L'Autre Monde*, *Les États et les empires de la lune*, Ch. I (Paris, 1908, p. 144); 5) Miron Costin, *Letopisețul Țării Moldovei...* (Buc., 1944), p. 199; 6) Diderot, *Bizarre, fantasque, capricieux* (*Oeuvres complètes*, Paris, 1876, XIII, p. 479); 7) Marcel Schneider, *La Littérature fantastique en France* (Paris, 1964), p. 121—122; 8) E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (Buc., 1927), III; 9) *Poezia fantezistă*: *A[lfred] H[efter]*, *Cuvinte despre artă*, în *Versuri și proză*, nr. 3 și 6/1914, p. 96—97, 173; 10) William K. Wimsatt, Jr.-Cleanth Brooks, *Literary Criticism, A Short History* (London, 1965), p. 385—388; S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, Ch. XIII (London, 1965), p. 167; 11) J.A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (London, 1963), p. 192; T.S. Eliot, *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1964), p. 28; *On Poetry*

and Poets (London, 1957), p. 58—59; 12) G.B. Vico, *La Scienza nuova* (Bari, 1928), I, p. 86, 91, 146—147, 162; 13) Francesco de Sanctis, *Storia della letteratura italiana* (Milano, 1936), I, p. 60—61; B. Croce, *Problemi di estetica* (Bari, 1923), p. 24—25; 14) Anthony Blunt, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, tr. fr. (Paris, 1956), p. 66; 15) Paris Mumuleanu, *Înainte cuvîntare* (*Rost de poezii*, Buc., 1820); 16) C. Stamati, *Muza românească* (Iași, 1868), p. 143; 17) M. Eminescu, Scrisoare către I.C. Negruzzi, 17/6 1870 (st.n.) (I.E. Torouțiu—Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, Buc., 1931, I, p. 312); 18) Allan H. Gilbert, *Literary Criticism, Plato to Dryden* (Detroit, 1962), p. 657; James B. Misenheimer, Jr. *Dr. Johnson's Concept of Literary Fiction*, în *The Modern Language Review*, nr. 4/1967, p. 598—599; 19) André Breton, *Manifestes du Surréalisme* (Paris, 1963), p. 121; 20) B. Croce, *Storia della età barocca in Italia* (Bari, 1929), p. 184—185; Lodovico Antonio Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, l. I, cap. VI (Venezia, 1724), I, p. 58; *Della forza della fantasia umana* (Venezia, 1745); 21) Jacopo Mazzoni, *Discorso in difesa della „Commedia" del divino poeta Dante*, 1572 (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 360—361, 370, 374); 22) Charles Nodier, *Du Fantastique en littérature* (1830), cf. Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 146—147; 23) Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction* (*Anthologie du fantastique*, Paris, 1966, I, p. 8—9); Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris, 1970), p. 173; 24) Louis Vax, *La Séduction de l'étrange* (Paris, 1964), p. 128, 139; 25) Roger Caillois, *Au Coeur du fantastique* (Paris, 1965), p. 22, 125; 26) Marcel Brion, *Art fantastique* (Paris, 1961), p. 168; Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (Paris, 1963), p. 180; 27) Michel Guiomar, *L'Insolite*, în *Revue d'esthétique*, no. 2/1957, p. 113—144; 28) Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 143; 29) Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la mort* (Paris, 1967); 30) Roger Caillois, *Fantastique naturel*, în *La Nouvelle revue française*, no. 191/1968, p. 547—563; *L'Écriture des pierres* (Genève, 1970); un ecou imediat: Dan Hăulică, *Pietre și cărți*, în *Secolul 20*, nr. 3/1969, p. 35—46; 31) Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 25; 32) M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1953), p. 265—267; 33) În sensul verosimilului fantastic, și ideile lui Al. Philippide: *Literatura fantastică*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 525/1930; *Însemnări despre fantastic*, în *Viața românească*, nr. 2/1970; Petru Popescu, *Avem azi o proză fantastică?*, *ibidem*, nr. 2/1970, p. 103; 34) Marmontel, *Merveilleux* (*Éléments de littérature*, Paris, 1787, IV, p. 363, 366); 35) Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 211—213; 36) Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, tr. fr. (Paris, 1964), p. 31; 37) Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 210; 38) G. Călinescu, *Opere* (Buc., 1970), 13, p. 262—266 (*Opera lui Mihai Eminescu* oferă la capitolele: *Teme romantice*, *Cadrul psihic*, *Cadrul fizic* studiul românesc cel mai complet despre literatura fantastică); 39) G.B. Vico, *Della logica*

poetica, *op. cit.*, I, p. 162; M.H. Abrams, *op. cit.*, p. 269—270; 40) Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 370; 40 bis) Louis Vax, *op. cit.*, p. 244; *L'Art et la littérature fantastique* (Paris, 1963), p. 9; 41) Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 64—65; 42) *ibidem*, *op. cit.*, p. 29, 35—36; în același sens: Matei Călinescu, *Despre conceptul de fantastic* (*Eseuri despre literatura modernă*, Buc., 1970, p. 165—173); 43) Roger Caillois, *Au coeur du fantastique*, p. 64 sq., 145; 44) Marcel Brion, *op. cit.*, p. 189, 254; Roger Caillois, *op. cit.*, p. 175; Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 357; 45) Kingsley Amis, *L'Univers de la science-fiction*, tr. fr. (Paris, 1962), *Aventure et anticipation*, în *Bulletin du Séminaire de littérature générale*, Bordeaux, fasc. IV, 1954—1955; Jacques Bergier, *La Science-fiction* (*Histoire des littératures*, Paris, 1963, III, p. 1671—1689); Michel Butor, *La Crise de croissance de la science-fiction* (*Essais sur les modernes*, Paris, 1964, p. 223—237); 46) J. Imbelloni—A. Vivante, *Le Livre des Atlantides*, tr. fr. (Paris, 1942); 47) Unele indicații și la: Rodica Florea, *Povestirea științifico-fantastică în literatura noastră actuală*, în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, nr. 3—4/1963, p. 617—638; 48) Tasso (Allan H. Gilbert, *op. cit.*, p. 477); Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique français*, *De l'Invention*; Cervantes, *Don Quijote*, I, cap. XLVII; René Bray, *Le Merveilleux* (*La Formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1966, p. 231—239); 49) D.M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în Antichitate* (Buc., 1944), p. 124; 50) Roger Caillois, *De la féerie à la science-fiction*, *op. cit.*, p. 8—9; Louis Vax, *La Séduction de l'étrange*, p. 224—225; Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 49; Eugen Simion, *Vocația fantasticului*, în *România literară*, nr. 11/1969 etc.; 51) Edmond Jaloux, *Sur la psychologie du féerique* (*Anthologie des essayistes français*, Paris, 1929, p. 184); 52) Louis Vax, *op. cit.*, p. 69—70; 53) V.I. Propp, *Morfologia basmului*, tr. rom. (Buc., 1970), p. 102; 54) Al. Philippide, *Literatura fantastică*, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 525/1930; Sergiu Dan, *Frontières du fantastique*, în *Revue roumaine*, no. 4/1968, p. 106; 55) O schiță rezumativă utilă, la M. Ungheanu, *Indeciziile prozei fantastice românești*, în *Gazeta literară*, nr. 46/1967; 56) André Breton, *op. cit.*, p. 24; Aragon, *Les Collages* (Paris, 1965), p. 36, 38; 57) În același sens, concluziile lui Claude Roy, *Psychologie du fantastique*, în *Les Temps modernes*, 15/1959, p. 1407—1410; 58) Marmontel, *op. cit.*, p. 367, 370, 378; 59) Dacă înțelegem bine, aceasta pare a fi și teza lui J.-P. Sartre, *Aminadab ou du fantastique considéré comme un langage* (*Situations*, Paris, 1947, I, p. 122—142); Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 181; 60) Pierre-Georges Castex, *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* (Paris, 1951), p. 69—70, 400; Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 147; 61) Pierre Georges Castex, *op. cit.*, p. 69; Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 166; 62) S.T. Coleridge, cf. M.H. Abrams, *op. cit.*, p. 225; 63) Marcel Schneider, *op. cit.*, p. 239; Louis Vax, *op. cit.*, p. 160—161; 64) Marcel Brion, *op. cit.*,

p. 157, 166; 65) Creatorul formulei pare a fi Jules Renard, *Journal*, 25 ianuarie 1894 (Paris, 1935), p. 139; 66) Roger Caillois, *op. cit.*, p. 35—41. 67) Al. Philippide, *Fantastic și senzațional*, în *Contemporanul*, nr. 8/1969; 68) În acord cu convingerile constante ale lui Al. Philippide, un mai vechi articol al nostru: *Lipsa literaturii fantastice*, în *Națiunea*, nr. 171/1946; la fel, Petru Popescu, *op. cit.*, *Viața românească*, nr. 2/1970, p. 87.

FORMALISMUL

1) O utilă analiză a unor accepții fundamentale la Tudor Vianu: *Formă* („Dicționar"), în *Simetria*, III, 1940—1941, p. 91—95; 2) Charles Autran, *Homère et les origines sacerdotales de l'épopée grecque* (Paris, 1938), I, p. 131—168; 3) Titu Maiorescu, *Direcția nouă în poezia și proza română*, 1872 (*Critice*, Buc., 1967, I, p. 163); 3 bis) H. Wölfflin, *Renaissance et baroque*, tr. fr. (Paris, 1961), p. 174; 4) G. Călinescu, *Principii de estetică* (Buc., 1938), p. 99; 5) G. Flaubert, *Correspondance* (16 janv. 1852) (Paris, 1889), II, p. 70—71; 6) Paul Klee, *Théorie de l'art moderne*, tr. fr. (Paris, 1864), p. 54; 7) O încercare de sistematizare: Adrian Marino, *Introducere în critica literară* (Buc., 1968), p. 28—80; 8) Victor Erlich, *Russian Formalism, History Doctrine* (The Hague, 1965); *Théorie de la littérature* (Paris, 1965); Ezio Raimondi, *Rinascità del formalismo? In che modo*, în *Lingua e stile*, nr. 3/1966, p. 387—390; Adrian Marino, *Formă și istorie*, în *Cronica*, nr. 15/1969; Jan Mukařovský-Roman Jakobson, *Formalisme russe et structuralisme tchèque* (*Le Cercle de Prague*, Paris, 1969, „Changes", nr. 3, p. 54—60); cf. și nota noastră: *Cercul din Praga și studiul literaturii*, în *Tribuna*, nr. 4/1970; 9) William E. Harkins, *Slavic Formalist Theories in Literary Scholarship*, în *Word*, nr. 2/1957, p. 179—180; 10) Adrian Marino, *Literaritatea*, în *Cronica*, nr. 4/1969; 11) B. Tomachevski, *La Nouvelle école d'histoire littéraire en Russie*, în *Revue des études slaves*, VIII (1928), p. 230, 240; 12) V.I. Propp, *Morfologia basmului*, tr. rom. (Buc., 1970), p. XXVII-XXVIII; 13) Ružena Grebenickova, *Les Formalistes russes et le roman moderne*, în *La Nouvelle critique*, nr. 180/1966, p. 65—78; 14) Alain Robbe-Grillet, *Sur quelques notions périmées*, *La Forme et le contenu* (*Pour un nouveau roman*, Paris, 1963, p. 47—53); 15) Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc., 1966), I, p. 113; 16) Roman Ingarden, *Das Form-Inhalt-Problem im literarischen Kunstwerk*, în *Helicon*, nr. 1—2/1938, p. 56—67; 17) B.P. Hasdeu, *Sarcasm și ideal* (Buc., 1897), p. 204;

18) R.S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry* (University of Toronto Press, 1955), p. 166; Victor Erlich, *op. cit.*, p. 189; 19) B. Croce, *L'Interiorità della forma nella poesia e nell'arte*, în *Quaderni della „Critica"*, agosto 1945, p. 101—102; 20) *ibidem*, *La Poesia* (Bari, 1969), p. 6—11; 21) H. Focillon, *La Vie des formes* (Paris, 1939), p. 33, 75, 84; 22) René Wellek-Austin Warren, *Theory of Literature* (New York, 1956), p. 140, 193; Amado Alonso, *Materia y forma en poesia* (Madrid, 1965), p. 14; 23) Sir Philip Sidney, *An Apologie for Poetrie*, 1595 (Cambridge, 1938), p. 50; 24) Konrad Fiedler, *Vom Wesen der Kunst* (München, 1942), p. 140; 25) *Théorie de la littérature* (Paris, 1965), p. 115; 26) Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1957), I, p. 1456; 27) B. Croce, *Estetica* (Bari, 1941), p. 502; 28) D.M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în Antichitate* (Buc., 1944), p. 127—128; 29) Michel Dragomirescou, *La Science de la littérature* (Paris, 1929), III, p. 50—51; 30) Gaëtan Picon, *L'Écrivain et son ombre* (Paris, 1953), p. 34; 31) B. Croce, *Problemi di estetica* (Bari, 1923), p. 330; 32) Franz Mehring, *Zur Literaturgeschichte von Calderón bis Heine* (Berlin, 1929), p. 23—25; 33) Georg Lukács, *Specificul literaturii și al esteticului*, tr. rom. (Buc., 1969), p. 344—345; 34) Philippe Van Tieghem, *Les Grandes doctrines littéraires en France* (Paris, 1965), p. 241; 35) G. Flaubert, *op. cit.*, I, p. 157; III, p. 116; 36) Philippe Van Tieghem, *op. cit.*, p. 241; 37) G. Călinescu, *Studii și comunicări* (Buc., 1966), p. 67; 38) Al. A. Macedonski, *Fondul și forma*, în *Literatorul*, nr. 3/1890; 39) I.L. Caragiale, *Cîteva păreri*, 1896 (*Opere*, Buc., 1965, IV, p. 38); 40) Observație tradițională, cf. Ananda K. Coomaraswamy, *The Philosophy of Mediaeval and Oriental Art*, în *Zalmoxis*, I, [1938], p. 35; 41) Charles Autran, *op. cit.*, II, p. 288, 291; 42) Mallarmé, *Crise de vers* (*Oeuvres complètes*, Paris, 1961, p. 366); 43) Raoul Morçay, *La Renaissance* (Paris, 1934), I, p. 362; 44) Paul Valéry, *op. cit.*, I, p. 1674, 1245; 45) Edmond et Jules de Goncourt, *Journal* (Paris, Éd. déf.), I, p. 127; 46) Victor Erlich, *op. cit.*, p. 45 254; 47) Albert Camus, *L'Homme révolté* (Paris, 1951), p. 326.

GENURILE LITERARE

1) V. Hugo, *Odes et ballades*, *Préface*, 1824 (*Oeuvres complètes*, Paris, 1843, I, p. XXI); 2) Pierre Kohler, *Contribution à une philosophie des genres*, în *Helicon*, I, 1—3, 1938, p. 234—235; Wolf Dieter Stempel, *Pour une description linguistique des genres littéraires* (*Rapports et communications*,

Résumés, XII-e Congrès International de Linguistique et Philologie Romane, Buc., 1968, p. 137); 3) G. Gentile, *Generi letterari e pseudoconcetti* (*La Filosofia dell'arte*, Milano, 1931, p. 254); 4) Mario Fubini, *Genesi e storia dei generi letterari* (*Tecnica e teoria letteraria*, Milano, 1951, p. 27—29); 5) B.P. Hasdeu, *Prefață* (I.C. Fundescu, *Basme, oraţii, păcălituri şi ghicituri*, ed. a II-a, Buc., 1870, p. V-XIV); 6) E. Lovinescu, „*Mistica*" *genurilor literare* (*Ist. lit. rom. cont., VI, Mutaţia valorilor estetice*, Buc., 1929, p. 227); 7) Benedetto Croce, *Estetica*, sett. ed. riv. (Bari, 1941), p. 40—41, 441; 8) cf. Peter Szondi, *La Théorie des genres poétiques chez Fréderic Schlegel*, în *Critique*, no. 250/1968, p. 276—277; 9) *Gattungslehre* (*Das Fischer Lexikon, Literatur II/1*, Frankfurt a M., 1965, p. 238); 10) Benedetto Croce, *L'Irridigimento dei generi letterari e la loro dissoluzione* (*La Poesia*, Bari, 1969, p. 165—166, 340); 11) Pierre Guillon, *Genèse des genres classiques dans la Grèce antique* (*Histoire des littératures*, Paris, 1962, I, p. 85, 92—93); 12) I. Eliade Rădulescu, *Echilibrul între antiteze*, ed. Petre V. Haneş (Buc., 1916), I, p. 330—338; 13) Goethe, *Naturformen der Dichtung, Noten und Abhandlungen zur West-östlichen Divan* (*Sämtliche Werke*, Stuttgart, 1869, I, p. 373); 14) Paul Van Tieghem, *La Question des genres littéraires*, în *Helicon*, I, 1—2, 1938, p. 96—97; 15) Dionisie Pop Marţian, *Opere economice* (Buc., 1961), p. 304; 16) Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres dans l'histoire de la littérature française*, 3-e éd. (Paris, 1898), p. 13, 20; 17) *ibidem*, *La Réforme de Malherbe et l'évolution des genres* (*Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 6-e éd., Paris, V, p. 33); 18) Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi* (Paris, Garnier), V, p. 384; 19) G. Di Pino, *I Generi letterari e la loro influenza nella determinazione del linguaggio poetico* (*Langue et littérature, Actes du VIII-e Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures modernes*, (Paris, 1961, p. 236—237); 20) Juri Tynianov, *Das literarische Faktum*, 1924 (*Die literarische Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*, Suhrkamp Verlag, 1967, p. 10—11); *De l'Évolution littéraire*, 1927 (*Théorie de la littérature*, Paris, 1965, p. 126—128); 21) Ferdinand Brunetière, *L'Évolution des genres*, p. 13; 22) B. Tomachevski, *Les Genres littéraires*, 1925 (*Théorie de la littérature*, p. 303); 23) Ernest Bovet, *Lyrisme, épopée, drame* (Paris, 1911), p. 32, 41, 57; 24) Ferdinand Brunetière, *op. cit.*, p. 19—20; 25) G. Lanson, *L'Histoire littéraire et la sociologie*, 1904 (*Essais de méthode de critique et d'histoire littéraire*, ed. Henri Peyre, Paris, 1965, p. 76—77); 26) Fréderich Gundolf, *Goethe*, tr. fr. (Paris, 1932), I, p. 30—34; 27) Luciano Anceschi, *Fenomenologia dei „generi letterari"* (*Barocco e novecento*, Milano, 1960, p. 199); 28) D.A. Teodoru, *Clasificarea genurilor literare*, în *Literatură şi ştiinţă*, nr. 2/1894, p. 201; 29) G. Ibrăileanu, *Literatura şi societatea*, în *Viaţa românească*, VII, 78/1912, p. 156; 30) H. Sanielevici, *Epopeea este o creaţiune a rasei germanice* (*Cercetări critice*

și filosofice, ed. a III-a, Buc., 1925, p. 245—278, 309); **31)** Francesco de Sanctis, *Deduzione dei generi letterari* (*Teoria e storia della letteratura*, ed. B. Croce, Bari, 1926, I, p. 124—128); **32)** Klaus Petersen, *Hölderlins Theorie der dichterischen Gattungen* (Tübingen, 1968), p. 40—44; **33)** Liviu Rusu, *Teoria genurilor literare* (*Estetica poeziei lirice*, ed. a III-a, Buc., 1969, p. 15—84); **34)** Ovidiu Papadima, *Câteva observații în problema genurilor literare*, în *Limbă — literatură* (III, 1957), p. 215—217 (în același sens, anterior, Octav Botez: *În jurul teoriei genurilor literare*, în *Minerva*, nr. 1/1930, p. 82); **35)** Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1962), I, p. 605; **36)** René Wellek-Austin Warren, *Literary Genres* (*Theory of Literature*, New York, 1956, p. 228); **37)** De Bonald, *Du Mérite de la littérature ancienne et moderne*, 1802 (*Oeuvres complètes*, Paris, 1864, III, c. 968—969); **38)** Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* (Paris, 1930), p. 185; **39)** Georg Lukács, *Specificul artei și al literaturii*, tr. rom. (Buc., 1968), p. 229; **40)** G. Lanson, *Note sur un passage de Vitruve, Origine de la distinction des genres dans le théâtre de la Renaissance* (*Études d'histoire littéraire*, Paris, 1930, p. 47—58); **41)** August Boeckh, *Gattungskritik* (*Encyclopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften*, Leipzig, 1877, p. 244); **42)** cf. René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1961), I, p. 188; **43)** Juri Tynianov, *op. cit.*, p. 127—128; **44)** B. Croce, *op. cit.*, p. 492—494; René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 240—288, 303—306; **45)** Rene Wellek, *op. cit.*, II, p. 179, 262; **46)** Tudor Vianu, *Genurile artistice* (*Estetica*, Buc., 1939, p. 193); **47)** Dovadă: *Glossaire des genres littéraires* (82 la număr !), în *Histoire des littératures* (Paris, 1957), II, p. 1731—1734; **48)** J.E. Spingarn, *La Critica letteraria nel Rinascimento*, tr. it. (Bari, 1905), p. 60—61; **49)** Northrop Frye, *Theory of Genres* (*Anathomy of Criticism*, New Jersey, 1957, p. 247—248); **50)** André Jolles, *Einfache Formen, Legende, Sage, Mythe, Rätzel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* (Halle, 1929); *Gattung* (*Kleines literarisches Lexikon, Sachbegriffe*, Franke Verlag, 1966, p. 140—142); *Gattungslehre* (*Das Fischer Lexikon*, II, 1, p. 237—240); **51)** Frank C. Maatje, *Versuch einer Poetik des Raumes, Der lyrische, epische und dramatische Raum*, în *Zagadnienia Rodzajow Literarickich* („Les problèmes des genres littéraires"), T. XI, nr. 1/1968, p. 5—23; **52)** Radu Manoliu, *Genurile literare*, în *Convorbiri literare*, 1933, p. 837—838; **53)** Roman Jakobson, *Linguistique et poétique* (*Essais de linguistique générale*, Paris, 1963, p. 209—248); **54)** Edward Stankiewicz, *Poetic and Non-Poetic Language in Their Interrelation* (*Poetics...*, Warszawa, 1962, I, p. 16); **55)** Max Wehrli, *Allgemeine Literaturwissenschaft* (Bern-München, 1969), p. 75—76; **56)** Karl Vossler, *Aus der romanischen Welt* (Leipzig, 1940), II, p. 141—142; **57)** În domeniul genurilor literare această corespondență pare să fi fost teoretizată, pentru întîia dată, de Fr.

Schlegel, cf. Peter Szondi, *op. cit.*, p. 290; 58) Paul Van Tieghem, *Genres et styles (La Littérature comparée*, 4-e éd., Paris, 1951, p. 70—86); 59) B. Tomachevski, *cp. cit.*, p. 302—303; 60) H. Home, *Elements of Criticism* (Basil, 1795), III, p. 145; 61) Abbé Batteux, *Principes de la littérature* (Paris, 1774), III, p. 215; 62) T. Maiorescu, *Condiția materială a poeziei (Critice*, Buc., 1967, I, p. 31); 63) Al. A. Macedonski, *Poema poemelor*, în *Literatorul*, nr. 21/1880; 64) Augusto Rostagni, *Il „Sublime" nella storia dell'estetica antica*, în *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, vol. III, fasc. I—II (Bologna, 1933), p. 107; 65) Norman Maclean, *From Action to Image: Theories of the Lyric in the Eighteenth Century (Critics and Criticism*, Chicago-London, 1965, p. 421); 66) M. Dragomirescu, *Les Principes de l'esthétique intégrale (Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, (Paris, 1937, I, p. 30); *La Science de la littérature* (Paris, 1928), II, p. 24, 146; 67) Liviu Rusu, *op. cit.*, p. 81; 68) René Wellek, *op. cit.*, II, p. 50, 266, 305; Mario Fubini, *op. cit.*, p. 66; Fauriel, prefață la *Parthénéide* de Baggessen, 1810 (Roger Fayolle, *La Critique littéraire*, Paris, 1964, p. 252—253); 69) Cezar Bolliac, *Răspuns la articolul „Poezie"*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, nr. 8/1845 și *Poezia*; *idem*, nr. 27—30/1846; 70) *Correspondance entre Schiller et Goethe* (Goethe, 23 dec. 1797), tr. fr. (Paris, 1923), II, p. 318; 71) H. Home, *op. cit.*, III, p. 205; 72) Paul F. Leedy, *Genres Criticism and the Significance of Warton's Essay on Pope*, în *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. XLV, nr. 1/1946, p. 142; 73) B. Tomachevski, *op. cit.*, p. 304—305; 74) Pierre Kohler, *op. cit.*, p. 236, 242; René Bray, *Des genres littéraires, de leur hiérarchie (Recueil de Travaux publiés à l'occasion du quatrième centenaire de la fondation de l'Université*, Lausanne, 1937, p. 103—111); 75) V. Hugo, *op. cit.*, p. XXXI; 76) R. Etiemble, *Histoire des genres et littérature comparée*, în *Acta litteraria*, V, 1962, p. 203—207.

GUSTUL

1) André Breton, *Manifestes du surréalisme* (Paris, 1963), p. 26; Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Paris, 1945), p. 111; 2) Serge Doubrovski, *Pourquoi la nouvelle critique* (Paris, 1967), p. XI; 3) G. Călinescu, *Principii de estetică* (Buc., 1939), p. 116; 4) La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*, X, *Du Goût (Oeuvres*, Paris, 1868, I, p. 304—306); 5) Benedetto

Croce, *Estetica* (Bari, 1941), p. 208; 6) Traian Demetrescu, *Profile literare* (Craiova, 1891), p. 85; 7) Marmontel, *Essai sur le goût (Oeuvres complètes*, Paris, 1787, IV, p. 446—447); 8) La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (Paris, 1834), I, p. IX; 9) Lionello Venturi, *Storia della critica d'arte* (Torino, 1964), p. 145—146; 10) Herder, *Ursachen des gesunknen Geschmachs bei den verschiednen Völkern* (Berlin, 1775), p. 33; 11) Marmontel, *op. cit.*, p. 400; 12) La Harpe, *op. cit.*, I, p. IX; 13) Madame de Staël, *De la littérature* (Genève-Paris, 1959), II, p. 306, 308; 14) Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 29; Comte de Caylus, *Discours sur la peinture et sur la sculpture*, cf. Rémy G. Saisselin, *Goût et civilisation*, în *Revue d'esthétique*, no. 1/1962, p. 35; 15) Madame de Staël, *op. cit.*, II, p. 316; 16) Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 11; 17) Sir Joshua Reynolds, *Discourses* (London, 1924), p. 44; Menéndez Peláyo, *Historia de las ideas estéticas en España* (Madrid, 1962), III, p. 106; 18) Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 254; 19) Pascal, *Pensées*, 37 *(Oeuvre*, Paris, 1936, p. 831); 20) Roger de Piles, *Du Goût et de sa diversité par rapport aux différentes nations* (Paris, 1699), cf. Arsène Soreil, *Introduction à l'histoire de l'esthétique française* (Bruxelles, 1955), p. 59; 21) Sir Joshua Reynolds, *op. cit.*, p. 40; 22) Home, *Elements of Criticism* (Basil, 1795), III, p. 266; 23) Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (Basil, 1801), I, p. 30—32; 24) Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 402; 25) Madame de Staël, *op. cit.*, I, p. 190; 26) Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 210; 27) David Hume, *Of the Standard of Taste*, în *Essays...* (Basil, 1793), I, p. 246; 28) Victor Hugo, prefață la *Odes et ballades*, 1824 *(Oeuvres complètes*, Paris, 1843, I, p. XXVII-XXVIII); 29) Al. Ciorănescu, *O scrisoare literară a lui Gheorghe Peșacov*, în *Revista istorică*, nr. 10—12/1934, p. 373; George Ivașcu, *Din istoria teoriei și a criticii literare românești*, 1812—1866 (Buc., 1967), I, p. 127—128; N. Filimon, *Opere* (Buc., 1957), II, p. 50; Traian Demetrescu, *op. cit.*, p. 87; 30) Alexander Gerard, *An Essay on Taste* (Edinburgh, 1764), p. 98; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 36, 39; René Wellek, *A History of Modern Criticism* (London, 1961), I, p. 131; 31) Abbé Batteux, *Principes de la littérature* (Paris, 1774), I, p. 142; Boufflers, cf. Pierre Moreau, *Le Classicisme des romantiques* (Paris, 1932), p. 56; 32) Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 40; David Hume, *op. cit.*, I, p. 255; 33) Charles Rollin, *Réflexions générales sur le goût*, 1726—1728 (Werner Krauss — Hans Kortum, *Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts*, Berlin, 1966, p. 99); 34) E. Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (London, 1787), p. 1—2, 24; Montesquieu, *Essai sur le goût (Oeuvres complètes*, Paris, 1859, II, p. 377); Home, *op. cit.*, p. 276; Herder, *op. cit.*, p. 27; Abbé Batteux, *op. cit.*, I, p. 99; 35) Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 332, 337—338, 348; 36) Menéndez Peláyo, *op. cit.*, IV, p. 384; 37) David Hume, *op. cit.*, I,

p. 254; Home, *op. cit.*, III, p. 265, 276; Burke, *op. cit.*, p. 28—29; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 336—337, 344, 351—352; 38) Voltaire, *Goût*, în *Dictionnaire philosophique (Oeuvres complètes*, Paris, 1855, VIII, p. 32); Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 33; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 275—276; 335, o atestare a noțiunii de „arhetip" la Dr. Johnson, cf. Lauriat Lane, Jr.: *The Literary Archetype: some Reconsiderations*, în *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nr. 2/1954, p. 226; alta: „That nature is the standard and archetype of all true rules of criticism", la Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 180; 39) Alain, *Propos de littérature* (Paris, 1934), p. 230—231; 40) La Bruyère, *Des Jugements*, 56 *(Oeuvres complètes*, Paris, 1951, p. 361); Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 367; Madame de Staël, *op. cit.*, II, p. 297; 41) Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 89; Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 377; Madame de Staël, *op. cit.*, I, p. 190; o opinie actuală, în același sens, George Boas: *Towards a History of Taste*, în *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer* (Bern, 1958), p. 73; 42) La Rochefoucauld, *op. cit.*, X, *Du Goût*; *Maximes*, CCLVIII; Burke, *op. cit.*, p. 33, 39; 43) D'Alembert, *Réflexions sur l'usage et sur l'abus de la philosophie dans les matières de goût*, 1757 *(Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Livourne, 1773, VII, p. 752—755); Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 239; Home, *op. cit.*, III, p. 277; 44) René Bray, *La Formation de la doctrine classique en France* (Paris, 1966), p. 128; David Hume, *op. cit.*, I, p. 255; Madame de Staël, *op. cit.*, I, p. 189 (texte mult mai numeroase); 45) O singură referință, puțin folosită, dar foarte precisă: D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 752; 46) Jean-Bertrand Barrère, *Goût, originalité et qualité (Actes du IV-e Congrès de L'A.I.L.C.*, La Haye, 1966, II, p. 1277—1283); 47) La Harpe, *op. cit.*, I, p. VIII; D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 752—755; 48) Muratori, *Rifflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nelle arti*, 1766 (cf. B. Croce, *Storia della età barocca in Italia*, Bari, 1953, p. 214); 49) Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 377; D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 753; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 28; David Hume, *op. cit.*, I, p. 28; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 85; Hegel, *Prelegeri de estetică*, tr. rom. (Buc. 1966), I, p. 40; 50) Abbé Batteux, *op. cit.*, I, p. 87; Madame de Staël, *op. cit.*, I, p. 191; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 90, 143, 178; George Boas, *Note pour l'histoire du goût (Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937, I, p. 287); 51) Gaëtan Picon, *L'Ecrivain et son ombre* (Paris, 1953), p. 70, 81; E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane* (Buc., 1929), VI, p. 48; [G. Călinescu], *Gustul*, în *Jurnalul literar*, nr. 6/1939; Adrian Marino, *Introducere în critica literară* (Buc., 1968), p. 232—253; 52) Joseph Addison etc., *The Spectator*, nr. 409/1712 (London, 1967), III, p. 271; Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 378, 383; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 161, 185; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 25; Mar-

montel, *op. cit.*, IV, p. 430; D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 752—755; Madame de Staël, *op. cit.*, I, p. 192; Victor Basch, *Essai critique sur l'esthétique de Kant* (Paris, 1927), p. XVI; Traian Demetrescu, *op. cit.*, p. 85—86; Tudor Vianu, *Estetica* (Buc., 1968), p. 335; **53)** Cîteva prime observații în acest sens la: Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris, 1770), II, p. 358; J.-J. Rousseau, *Nouvelle Héloïse*, I, XII; Vauvenargues, *Discours sur le caractère des différents siècles*, 1745 (Francisque Vial — Louis Denise, *Idées et doctrines littéraires du XVIII-e siècle*, Paris, 1926, p. 55—56); **54)** Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 28; D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 754; **55)** Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 149, 155; La Mettrie, *Textes choisis* (Paris, 1954), p. 99; *Goût*, în *Encyclopédie...*, VII, p. 743—744; B. Croce, *op. cit.*, p. 130, 134, 208, 220; *Iniziazione all'estetica del settecento (Storia dell'estetica per saggi*, Bari, 1942, p. 125, 134); Traian Demetrescu, *op. cit.*, p. 86, 88; Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 332; **56)** Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 376—377; Joseph Addison, *op. cit.*, III, p. 270; Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, II, 6, 9 (Paris, 1965), p. 49, 55; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 18, 50; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 1—2, 157—158; **57)** Bernard Weinberg, *Castelvetro's Theory of Poetics (Critics and Criticism, Ancient and Modern*, Chicago-London, 1965, p. 354); **58)** La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*, X, *Du Goût*; Du Bos, *op. cit.*, II, p. 341—342; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 332; René Wellek, *op. cit.*, I, p. 107; Hegel, *op. cit.*, I, p. 39; **59)** Werner Krauss, *Studien zur deutschen und französischen Aufklärung* (Berlin, 1963), p. 93; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 28; Diderot, *Sur le beau et le goût (Oeuvres choisies*, Paris, II, p. 345); David Hume, *op. cit.*, I, p. 2; Burke, *op. cit.*, p. 34; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 18—19; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 81; B. Croce, *op. cit.*, p. 218; *Storia...*, p. 149; F.R. Leavis, *The Importance of Scrutiny* (New York, 1964, p. 58); E. Lovinescu *op. cit.*, VI, p. 48; *ibidem*, *Memorii* (Buc., 1937), III, p. 268; Adrian Marino, *op. cit.*, p. 199; **60)** Baudelaire, *Théophile Gautier*, III *(Oeuvres complètes*, Paris, 1961, p. 684); **61)** Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 378; Du Bos, *op. cit.*, II, p. 345; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 331, 337; Abbé Batteux, I, p. 76—77, 80—86, 123; **62)** David Hume, *op. cit.*, I, p. 2, 254, 258, 260; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 27; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 1, 81, 84, 99, 109—110; B. Croce, *Estetica*, p. 210—211; Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 92, 99; **63)** Home, *op. cit.*, III, p. 272; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 331; Burke, *op. cit.*, p. 15; B. Croce, *op. cit.*, p. 219—220 (dar materia este mult mai bogată); **64)** Cesarotti, *Saggio sulla filosofia del gusto* (1785), cf. René Wellek, *op. cit.*, I, p. 295; Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 376; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 32—33; Rivarol, *Journal politique national et autres textes* (Paris, 1964), p. 266; B. Croce, *Estetica*, p. 218; **65)** Du Bos, *op. cit.*, II, p. 342; Diderot,

Pensées détachées... (Oeuvres choisies, Paris, 1879, VI, p. 176); Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 91, 185; 66) Henri Peyre, *Qu'est-ce que le classicisme?* (Paris, 1965), p. 112; Du Bos, *op. cit.*, II, p. 344, 348; 67) Tudor Vianu, *Începuturile iraționalismului modern (Studii de filozofie și estetică*, Buc., 1939, p. 58, 62—83); Lucian Blaga, *Trilogia valorilor* (Buc., 1946), p. 605; André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* (Paris, 1932), I, p. 279; Jean-Bertrand Barrère, *op.cit.*, p. 1281; Victor Basch, *op. cit.*, p. 395, 397; T.S. Eliot, *On Poetry and Poets* (London, 1957), p. 110; Raymond Bayer, *De Quelques particularités du jugement du goût (Deuxième Congrès International d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937, I, p. 239); 68) Henri Peyre, *op. cit.*, p. 112—113; Du Bos, *op. cit.*, II, p. 346—347; Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 378; Voltaire, *Lettres philosophiques*, XXV, XLIX (Paris, 1924), II, p. 221; David Hume, *op. cit.*, I, p. 253; Sir Joshua Reynolds, *op. cit.*, p. 46; Adrian Marino, *op. cit.*, p. 188—324; 69) O selecție de aforisme antice pe tema *diversos diversa iuvant*, la L. De Mauri, *Flores sententiarum* (Milano, 1926), p. 229—230; s-ar mai putea adăoga un fragment din Petroniu: „Cum să mulțumești toate gusturile?" (VII); la moraliștii francezi adevărat loc comun: La Bruyère, *Des Ouvrages de l'esprit*, p. 2, 15; La Rochefoucauld, *Réflexions diverses*, XIII, *Du Faux*; Burke, *op. cit.*, p. 2; Abbé Batteux, *op. cit.*, I, p. 127—128; 70) La Rochefoucauld, *op. cit.*, XV, *Des Coquettes et des vieillards*; Burke, *op. cit.*, p. 38; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 118—119; Francisque Vial—Louis Denise, *op. cit.*, p. 70; David Hume, *op. cit.*, I, p. 254; Cartaud de la Villatte, *Essai historique et philosophique sur le goût* (1736), cf. Werner Krauss, *op. cit.*, p. 212; 71) Joseph Addison, *op. cit.*, III, p. 271; în același sens, aproape în aceiași termeni, D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 752; 72) Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 28; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 336; Rollin, cf. Werner Krauss, *op. cit.*, p. 99; B. Croce, *op. cit.*, p. 210, 218; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 71; Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 141; Sainte-Beuve, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI-e siècle*, 1828, 1843 (Paris, Charpentier, p. 39); 73) Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 29; Joseph Addison, *op. cit.*, III, p. 270—271; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 125, 130—132, 144; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 28; Du Bos, *op. cit.*, II, p. 352; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 17; Baron d'Holbach, *Système social* (Paris, 1822), I, p. 124—125; Rivarol, *op. cit.*, p. 36—37; 74) La Rochefoucauld, LXXXI (*op. cit.*, I, p. 176); Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 331; Burke, *op. cit.*, p. 9; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 28; Mendelssohn, cf. René Wellek, *op. cit.*, I, p. 149; 75) B. Croce, *op. cit.*, p. 208, 210, 218; La Harpe, *op. cit.*, I, p. VIII; La Rochefoucauld, *op. cit.*, I, *Du Vrai*; Du Bos, *op. cit.*, p. 340, 342; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 332; Alexander

Gerard, *op. cit.*, p. 182; în critica noastră: Pompiliu Constantinescu, *Despre gustul literar (Scrieri alese*, Buc., 1957, p. 292); Adrian Marino, *op. cit.*, p. 200 etc.; 76) Madame de Staël, *op. cit.*, I, p. 189, 192; *De l'Allemagne*, II, Ch. XIV (Paris, Flammarion), I, p. 217—218; 77) Voltaire, *Oeuvres complètes* (Paris, 1831), XI, p. 24; René Wellek, *op. cit.*, I, p. 68, 125; Rivarol, *op. cit.*, p. 261, 264; Wladislaw Folkierski, *Entre le classicisme et le romantisme* (Paris, 1926), p. 42; Sir Joshua Reynold, *op. cit.*, p. 44; Abbé Girard, *Synonymes français...* (Hambourg et Brunswick, 1799), II, p. 75; M.H. Abrams, *The Mirror and the Lamp* (New York, 1958), p. 134—135; 78) Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 29; B. Croce, *op. cit.*, p. 211, 215; Herder, *op. cit.*, p. 16; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 148, 156; Madame de Staël, *De l'Allemagne*, I, p. 216; Menéndez Pelayo, *op. cit.*, IV, p. 383; 79) Herder, *op. cit.*, p. 5, 7, 12; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 379, XII, p. 569—570; Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 29; Abbé Batteux, *op. cit.*, I, p. 123; Voltaire, *Le Temple du goût* (1731), *op. cit.*, XI, p. 120; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 48; Diderot, *op. cit.*, II, p. 346; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 171—172; D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 753—755; Madame de Staël, *De la Littérature*, I, p. 192; George Ivaşcu, *op. cit.*, p. 128; P. Dupré, *Encyclopédie des citations* (Paris, 1959), p. 84; Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 392; Rivarol, *op. cit.*, p. 269; David Hume, *op. cit.*, I, p. 252—253; 80) David Hume, *op. cit.*, I, p. 265—266; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 173; Herder, *op. cit.*, p. 5, 13; La Harpe, *op. cit.*, I, p. VIII; D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 754; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 378; 81) B. Croce, *op. cit.*, p. 132; *La Critica e la storia delle arti figurative* (Bari, 1934), p. 190—191; *Storia dell'estetica per saggi* (Bari, 1942), p. 45, 133; cf. şi Adrian Marino, *Benedetto Croce şi obiectul criticii literare*, în *Secolul 20*, nr. 2/1966, p. 144; Gillo Dorfles, *Le Oscillazioni del gusto* (Milano, 1966), p. 17; Cesare Pavese, *Meseria de a trăi*, tr. rom. (Buc., 1967), p. 22; 82) Adrian Marino, *op. cit.*, p. 198, 202; în acelaşi sens, o nouă recoltă de texte din secolul al XVIII-lea: David Hume, *op. cit.*, I, p. 266; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 84, 174, 186; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 41, 47; Rivarol, *op. cit.*, p. 47; două bune izvoare româneşti nefolosite: C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei*, 1887 *(Studii critice*, Buc., 1967), p. 22; Michel Dragomiresco, *La Science de la littérature* (Paris, 1928), I, p. 156—157; 83) La Rochefoucauld, *op. cit.*, CCLII; Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 378; Home, *op. cit.*, III, p. 254; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 99, 140 etc.; 84) La Bruyère, *op. cit.*, 10; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 31—32; René Wellek, *op. cit.*, II, 114; 85) Spinoza, *Etica*, III, prop. LI, nota, tr. rom. (Buc., 1957, p. 186); Kant, *Kritik der Urtheilskraft*, § 33, 34 (Leipzig, Reklam), p. 145—148; Roger Verneaux, *Le Vocabulaire de Kant* (Paris, 1967), p. 140—141; 86) Du Bos, *op. cit.*, II

p. 279—382; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 31; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 139, 142; 87) Du Bos, *op. cit.*, II, p. 340, 366—367; 88) Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 35, 37; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 98, 146; Diderot, cf. Wladislaw Folkierski, *op. cit.*, p. 80; Victor Basch, *op. cit.*, p. XV—XVI; Galvano della Volpe, *Critica del gusto* (Milano, 1966), p. 52; 89) Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 34, 36, 39; David Hume, *op. cit.*, I, p. 251—252; Burke, *op. cit.*, p. 30—31; D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 753—754; B. Croce, *Estetica*, p. 217—218; 90) *ibidem*, *op. cit.*, p. 218; René Wellek, *op. cit.*, I, p. 241, 263; Tudor Vianu, *Începuturile iraționalismului modern*, *op. cit.*, p. 70; Wladislaw Folkierski, *op. cit.*, p. 38—39, 44, 54, 56; o definiție ironică la Lautréamont, *Oeuvres complètes* (Paris, 1969), p. 363; Werner Krauss, *op. cit.*, p. 169; Lucian Blaga, *Critica literară și filosofia*, în *Saeculum*, nr. 2/1943, p. 13; 91) La Rochefoucauld, CCCXC; La Bruyère, *Des Ouvrages de l'esprit*, 10, 17; *Des Jugements*, 9; Pascal, *op. cit.*, 37; Home, *op. cit.*, III, p. 266—267; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 135; Coleridge, cf. René Wellek, *op. cit.*, II, p. 161; Hazlitt, *ibidem*, p. 199 etc.; Traian Demetrescu, *op. cit.*, p. 86; 92) B. Croce, *Storia dell'estetica per saggi*, p. 135; Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 130, 144; Du Bos, *op. cit.*, II, p. 348; Dumarsais, *op. cit.*, I, p. 168—169; Victor Basch, *op. cit.*, p. XVI, 385; Kant, *op. cit.*, § 6, p. 53; Tudor Vianu, *Estetica*, p. 335—336; 93) D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 754; Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 119, 121; Hegel, *op. cit.*, I, p. 40; B. Croce, *La Critica*, XXVIII (1930), p. 364; 93 bis) B. Croce, *Estetica*, p. 136; George Boas, *op. cit.*, p. 65; 94) Democrit, fr. 135 *(Leucip și Democrit*, tr. rom., Iași, 1941, p. 94); David Hume, *op. cit.*, I, p. 26, 251, 255—256; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 21; Joseph Addison, *op. cit.*, III, p. 270; Diderot, cf. Wladislaw Folkierski, *op. cit.*, p. 380; D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 745; Le Comte Oxenstirn, *Pensées sur divers sujets de morale* (Francfort, 1755), II, p. 46—48; Brillat-Savarin, *op. cit.*, p. 53; 95) Aristotel, *Etica Nic.*, X, 5, 1176 a; Horațiu, *Sat.*, II, 1, *Ep.*, II, 2; La Rochefoucauld, *op. cit.*, XVIII, *De l'inconstance*, CCLII etc.; David Hume, *op. cit.*, I, p. 251, 254, 269—270; Home, *op. cit.*, III, p. 263; Burke, *op. cit.*, p. 26—33; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 19, 32; Feijóo, cf. Menéndez Peláyo, *op. cit.*, III, p. 105—106; Alexander Gerard, *op. cit.*, VII, p. 753—754; Diderot, *Recherches philosophiques sur l'origine et la nature du beau* (*op. cit.*, VI, p. 318—319); Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 59; J.A. Richards, *Principles of Literary Criticism* (London, 1963), p. 9; Levin S. Schücking, *Sociologia del gusto letterario*, tr. it. (Milano, 1968), p. 105, 120; 96) René Bray, *op. cit.*, p. 173—175; La Rochefoucauld, *op. cit.*, DCXXV; Werner Krauss-Hans Kortum, *op. cit.*, p. 52; Herder, *op. cit.*, p. 4, 26, 33, 44; Werner Krauss, *op. cit.*, p. 214; David Hume, *op. cit.*, I, p. 246; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 38, 40; Home, *op. cit.*, III, p. 271;

Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 395; Francisque Vial—Louis Denise, *op. cit.*, p. 72; 97) René Bray, *op. cit.*, p. 30—31, 128; B. Croce, *Storia dell'estetica per saggi*, p. 149; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 30, 37—40; *Essai sur la poésie épique*, Ch. I, *Des Différents goûts des peuples*; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 332, 335; Herder, *op. cit.*, p. 15, 19, 22, 24, 32, 39, 53; 98) B. Croce, *Estetica*, p. 209; Joseph Addison citează pe Gracián, *op. cit.*, III, p. 270; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 354; La Harpe, *op. cit.*, I, p. VIII; Chamfort, *op. cit.*, p. 110; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 32—33, 47; Francisque Vial—Louis Denise, *op. cit.*, p. 65; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 21—22; Madame de Staël, *De l'Allemagne*, II, Ch. XIV; Remy G. Saisselin, *op. cit.*, p. 31—33; *În ce sens evoluează gustul publicului*, în *Scînteia*, nr. din 27 noiembrie 1966; 99) Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 9—10, 28, 144, 150, 158, 171, 258; La Bruyère, *Des Ouvrages de l'esprit*, p. 67; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 333—334, 351, 407; Du Bos, *op. cit.*, II, p. 337, 339, 371, 393—395; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 35; Home, *op. cit.*, III, p. 270; J.-J. Rousseau, *Emile*, IV; Boileau, *Préface*, 1701 *(Oeuvres poétiques*, Paris, 1866, p. 1, 3); G.B. Marino, cf. *Retorica e barocco* (Roma, 1955), p. 82; Paul Valéry, *Oeuvres* (Paris, 1960), II, p. 476; Levin S. Schückling, *op. cit.*, p. 61, 91; singurul text citabil: Al. Philippide, *Gustul literar comun (Studii și portrete literare*, Buc., 1963, p. 71—76); diferite platitudini în *Luceafărul*, 17 iulie 1965, 14 august 1965 etc.; 100) H. Spencer, *Les Manières et la mode*, tr. fr. *(Essais de morale, de science et d'esthétique*, Paris, 1877, I, p. 162—165); G. Plehanov, *Scrisori fără adresă*, *Arta și viața socială*, tr. rom. (Buc., 1956), p. 27, 121; Levin S. Schückling, *op. cit.*, p. 15, 97, 104; Herder, *op. cit.*, p. 51; Saint-Evremond, *Critique littéraire* (Paris, 1921), p. 218; Montesquieu, *De l'Esprit des lois*, L. XIX, Ch. VIII *(Effets de l'humeur sociable*, *op. cit.*, II, p. 378); La Mettrie, *op. cit.*, p. 99; *L'Esprit de Rivarol*, XXXVI (Paris, 1924), p. 12; Madame de Staël, *De la Littérature*, II, p. 297, 303, 309; *De l'Allemagne*, I, p. 216—217; 101) David Hume, *op. cit.*, I, p. 6, 266, 268—269; Home, III, p. 273; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 41, 46—48; scrisoare către Vauvenargues, 15 avril 1743 *(Oeuvres complètes*, Paris, 1869, VII, p. 630); Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 426, 433, 448; G. Călinescu: „Cei doisprezece oameni fini care formează conștiința estetică a unei epoci" *(Istoria literaturii române*, Buc., 1941, p. 662); Lucian, Callistrat, cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 60, 65; L.B. Alberti, *Il Trattato della pittura...* (Lanciano, 1934), p. 98; Shaftesbury, cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 238—239; André Leroy, *Le „Virtuoso" de Shaftesbury (Deuxième Congrès d'Esthétique et de Science de l'Art*, Paris, 1937, II, p. 26—28); Joseph Addison, *op. cit.*, III, p. 271—272; Du Bos, *op. cit.*, II, p. 352; Boileau, *op. cit.*, p. 1; Hegel, *op. cit.*, I, p. 41—44; 102) Ronsard, *Abbrégé de l'art poétique français*, 1565 *(Oeu*

vres choisies, ed. Leo Larguier, Paris, p. 13); Du Bos, *op. cit.*, II, p. 337, 383; Rivarol, *Maximes et pensées (Journal politique national et autres textes*, p. 249); Dumarsais, *op. cit.*, I, p. 169; 103) Chamfort, *op. cit.*, p. 50, 77, 112, 124, 148; Wordsworth, cf. René Wellek, *op. cit.*, II, p. 133; I. Heliade-Rădulescu, *Literatura, critica* (Buc., 1860), I, p. 253; [Al. A. Macedonski], *Cronica*, în *Literatorul*, nr. 13/1880, p. 194; Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 37; Levin S. Schücking, *op. cit.*, p. 56, 84; 104) *ibidem*, *op. cit.*, p. 20, passim; Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 19—21; 105) René Bray, *op. cit.*, p. 31, David Hume, *op. cit.*, I, p. 4; Voltaire, *L'Ingenu*, Ch. XII; *op. cit.*, VIII, p. 41; *Oeuvres complètes*, VII, p. 630; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 432; 106) G. Călinescu, *Herder și publicul (Scriitori străini*, Buc., 1967, p. 686—689); Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 9, 19—20; Levin S. Schücking, *op. cit.*, p. 16, 27, 50, 53, 93, 97, 100, 104, 111, 123; 107) Madame de Staël, *De la Littérature*, II, p. 298—299, 303; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 29, 40; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 374, 433, 454; La Harpe, *op. cit.*, I, p. VIII; Le Comte Oxenstirn, *op. cit.*, I, p. 357—358; Vauvenargues (Francisque Vial—Louis Denise, *op. cit.*, p. 57); Leopardi, *Zibaldone*, 29 luglio 1820 *(Opere*, Milano-Roma, 1936, III, p. 142); Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 19, 48; 108) De Piles, cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 29; Baltasar Gracián, *El Oraculo manual*, 65 *(Tratados*, Buenos Aires, 1944, p. 114—115); Montesquieu, *op. cit.*, II, p. 377; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 29; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 380; Du Bos, *op. cit.*, II, p. 399; Diderot, *op. cit.*, II, p. 345—346 (omitem alte referințe franceze); Joseph Addison, *op. cit.*, III, p. 372; David Hume, *op. cit.*, I, p. 260—261; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 80—81, 93, 100—104; Home, *op. cit.*, III, p. 274—276; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 23; Arnold Benett, *Literary Taste, How to form it* (London, 1939); T.S. Eliot, *On the Development of Taste in Poetry* (*op. cit.*, p. 32—36); Jean-Bertrand Barrère, *op. cit.*, p. 127; Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 81; Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 55, 81; în critica noastră, G. Călinescu este campionul acestei idei: *Ulysse* (Buc., 1967), p. 22, 29, 360, 462, 466; un comentar: Adrian Marino, *Substanța gustului, cultura*, în *Gazeta literară*, nr. 12/1968; 109) Despre creație: David Hume, *Of the Refinement in the Arts* (*op. cit.*, II, p. 19—34); Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 190—192; Abbé Batteux, *op. cit.*, I, p. 84; Diderot, *Salons de 1759—1761—1763* (Paris, 1967), p. 103; despre critică: David Hume, *op. cit.*, I, p. 262; Home, *op. cit.*, III, p. 274; E. Burke, *op. cit.*, p. 22; Sir Joshua Reynolds, *op. cit.*, p. 26; D'Alembert, *op. cit.*, VII, p. 752-753; Francisque Vial—Louis Denise, *op. cit.*, p. 73; Hegel, *op. cit.*, I, p. 39—40; despre educația estetică de masă: Home, *op. cit.*, III, p. 269; Diderot, *op. cit.*, p. 103; Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 30; Abraham Moles, *Théorie de l'information et perception esthétique* (Paris, 1958), p. 36—39; Gillo

Dorfles, *op. cit.*, p. 118; dintre contribuțiile românești, doar studiile organizate: *Estetica vieții cotidiene* (Buc., 1966); *Psihosociologia culturii de masă* (Buc., 1968); Ionel Achim, *Introducere în estetica industrială* (Buc., 1968); **110)** Madame de Staël, *op. cit.*, II, p. 298—299, 301; Marivaux (Francisque Vial—Louis Denis, *op. cit.*, p. 68); Voltaire, *op. cit.*, VIII, p. 31; Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 358—359, 419, 437; La Harpe, *op. cit.*, I, p. 194; Diderot, cf. Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 158—159; Helvétius, *De l'Esprit*, Disc. III, Ch. V; J.-J. Rousseau, *Pensées et maximes* (Paris, 1822), I, p. 137—139, 175, 178, 180—181; Herder, *op. cit.*, p. 17; Home, *op. cit.*, III, p. 273—276; Hugh Blair, *op. cit.*, I, p. 38; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 134; Erasme, *L'Éloge de la folie*, tr. fr. (1751, p. 129—130); La Bruyère, *Des Jugements*, 12; Diderot (Francisque Vial—Louis Denise, *op. cit.*, p. 241—242); Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 41, 105, 117; **111)** E. Lovinescu, *op. cit.*, VI, *Mutația valorilor estetice* (Buc., 1929); Anatole France, *Le Jardin d'Epicure* (Paris, 1897), p. 129, 130, 224—225; Gaëtan Picon, *op. cit.*, p. 160, 250; Voltaire, *Essai sur la poésie épique*, Ch. I *(Oeuvres complètes*, Paris, 1829, IX, p. 274); Abbé Prévost, *Le Pour et le Contre*, 1733, cf. Werner Krauss, *op. cit.*, p. 209; Helvétius, *op. cit.*, Disc. II, Ch. XIX; Louis S. Schückling, *op. cit.*, p. 12, 106—107; **112)** John Locke, *Eseu asupra intelectului omenesc*, tr. rom., II, cap. XXI, § 69 (Buc., 1961, I, p. 259—261); Sir Joshua Reynolds, *op. cit.*, p. 49; Baudelaire, *Salon de 1846*, XVIII, *op. cit.*, p. 950; cîteva teoretizări ale rebeliunii antidogmatice: Méré, cf. René Bray, *op. cit.*, p. 107; Madame de Staël, *op. cit.*, II, p. 296—297; Albert Thibaudet, *Physiologie de la critique* (Paris 1930), p. 158—159; George Potra, *Petrache Poenaru* (Buc., 1963), p. 77; I. Codru-Drăguşanu, *Peregrinul transilvan*, XIV (Buc., 1956, p. 209); Mihai Ralea, *Caritatea bunului-gust (Valori*, Buc., 1935, p. 74—79); B. Croce, *Storia dell'estetica per saggi*, p. 154; George Boas, *op. cit.*, p. 285; **113)** Marmontel, *op. cit.*, IV, p. 386; Alexander Gerard, *op. cit.*, p. 138; George Boas, *op. cit.*, p. 66; Lionello Venturi, *op. cit.*, p. 40, 41, 77, 195, 212; Levin S. Schückling, *op. cit.*, p. 55—56, 80, 103; Al. A. Macedonski, *Însemnări critice*, în *Rampa*, nr. 239/1912; **114)** Al.A. Macedonski, *Simbolismul*, în *Țara*, nr. 625/1895; E. Lovinescu, *Pași pe nisip* (Buc., 1906), II, p. 86; *op. cit.*, IV, p. 25; VI, p. 62; Paul Zarifopol, *Clasicii (Din registrul ideilor gingașe*, Buc., 1926, p. 73—79); Anatole France, *op. cit.*, p. 224—225; una din replicile lui G. Călinescu: I. Valerian, *De vorbă cu...*, în *Viața literară*, nr. 45/1927; B. Croce, *Estetica*, p. 134; *Storia dell'estetica per saggi*, p. 150; *Nuovi saggi di estetica* (Bari, 1926), p. 223; Charles Lalo, *L'Expression de la vie dans l'art* (Paris, 1933), p. 147—148; George Boas, *op. cit.*, p. 65; Gillo Dorfles, *op. cit.*, p. 66—68, 74, 79, 81, 83, 86, 87; dintre articolele actuale: N. Manolescu, *Mutația valorilor*

estetice sau paradoxurile unei teorii, în *Luceafărul*, nr. 13/1969 (cronicarul revine și în alte texte la fel de superficiale); Vasile Marian, *Mutația intraestetică*, în *Contemporanul*, nr. 21/1969; 115) Tema ne-a preocupat și în articole anterioare, pe care *Dicționarul* le anulează: *Definiția gustului literar*, în *Contemporanul*, nr. 28/1966 și *Gusturile se discută*, în *Ramuri*, nr. 9/1968 (pe marginea lucrării lui Ion Pascadi: *Gusturile între da și nu*, Buc., 1968).

Indice de autori

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Indice de autori

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Indice de autori

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A

Abadie, Daniel 813
Abrams, M. H. 729, 794, 798, 841, 842, 843, 865, 866, 876
Accetta, Torquatto 230
Achard, Marcel 801
Achim, Ionel 863, 880
Adam, Antoine 828, 832
Adam le Bossu 402
Adam, Paul 22, 796
Addison, Joseph 244, 404, 456, 540, 613, 747, 840, 873, 874, 875, 877, 878, 879
Adeline, Jules 22, 794
Aderca, F. 158, 522
Adorno, Theodor W. 112, 613, 620, 859, 860
Agârbiceanu, Ion 69
Aimericus 164
Alain 73, 281, 460, 621, 743, 842, 873
Albérès, R. M. 346, 818, 862
Alberti, L. B. 304, 456, 460, 467, 842, 843, 878
Albertino da Brescia 144
Alecsandri, Vasile 341, 465, 655
Alecu, Viorel 845
Alembert, Jean Le Rond d' 21, 63, 411, 424, 540, 600, 759, 767, 836, 839, 873, 874, 875, 876, 877, 879
Alexandrescu, Grigore 315, 449
Alexandrescu, Sorin 859
Alexandrescu, Ion 828
Alexis, Paul 495
Alewyn, Richard 815
Alfieri, Vittorio 841
Allain, Marcel 481
Alonso, Amado 868
Amis, Kingsley 866
Amoruso, Vito 801, 804, 805, 806, 809, 810, 812, 813
Anceschi, Luciano 797, 811, 812, 816, 822, 869
Andrès, O. Giovanni 855
Anghel, Dimitrie 657
Anghelescu, Mircea 793
Anouilh, Jean 218
Apollinaire, Guillaume 120, 131, 164, 187, 193, 199, 202, 214, 215, 242, 252, 470, 525, 545, 642, 804, 807, 810, 811, 812, 813, 817, 848, 863
Apollinarius Sidonius 164
Aragon, Louis 136, 165, 212, 220,

802, 803, 804, 806, 807, 812, 813, 866
Arcimboldo, G. 667
Aretino, Pietro 463
Argan, Giulio Carlo 817
Arghezi, Tudor 91, 131, 158, 168, 216, 221, 254, 444, 460, 470, 482, 515, 517, 652, 708, 800, 842, 846, 847, 867
Arhimede 87
Ariosto, Ludovico 384, 569
Aristofan 400, 408, 836
Aristotel 68, 246, 299, 329, 331, 333, 335, 345, 360, 361, 371, 373, 375, 377, 385, 388, 400, 402, 409, 410, 412, 416, 417, 419, 422, 424, 425, 428, 437, 439, 450, 472, 524, 525, 530, 539, 552, 554, 564, 566, 577, 579, 586, 588, 591, 594, 668, 694, 708, 711, 712, 716, 717, 718, 719, 723, 730, 731, 834, 836, 843, 850, 877
Aristoxene 275
Arland, Marcel 801, 803
Arnim, Achim von 450
Arnold, Mathew 286, 637, 862
Arp, Hans 222
Artaud, Antonin 97, 118, 141, 143, 151, 154, 158, 450, 538, 559, 800, 806, 850, 854
Asaki, Gh. 17, 332, 490, 792
Asimov, Isaac 674
Aslan, Odette 836, 837, 852
Atheneu 401, 409
Aubignac, François d' 301, 335, 524, 531, 540, 836
Aubigné, Agrippa d' 229, 237
Augustin, Sf. 101, 144, 280
Aulus Gellius 67, 281, 284, 285, 640
Autran, Charles 840, 857
Avni, Abraham 840

B

Babbitt, Irving 293, 341
Backford, William 124
Bacon, Francis 7, 8, 374, 377, 456, 464, 612, 617, 720, 832
Bacon, Montagu 572
Baconsky, A. E. 33, 637, 640, 811, 860, 863
Bacovia, George 67, 506
Baggessen, Jens 871
Bain, Alexander 427
Baju, Anatole 515—516, 517
Balakian, Anna 792
Baldensperger, Ferdinand, 497, 839
Baldwin, J. M. 627, 861
Balestrini, Nani 652, 812
Ballanche, Pierre-Simon 388, 833
Balmuş, C. 823
Balotă, Nicolae 792, 799, 805, 859, 860, 861, 863
Balzac, Guez de 301, 332, 384
Balzac, Honoré de 165, 168, 405, 498, 553, 635, 636, 667
Banuş, Maria 115, 802
Banville, Théodore de 270, 503
Barbey d'Aurevilley, Jules 492, 637
Barbu, Eugen 30, 578

Barbu, Ion 358, 397, 456, 477, 522, 829, 834, 848
Barit, George 284, 290, 303, 308, 309, 317, 324, 332, 348, 823, 827
Barent, Sylvan 794
Baron, Hans 831, 832
Barrault, Emile 179
Barrère, Jean-Bertrand 873, 875, 879
Barrès, Maurice 183, 263
Barthes, Roland 125, 145, 148, 253, 347, 582, 591, 620, 622, 796, 798, 803, 804, 805, 808, 812, 813, 818, 828, 854, 856, 857, 858, 860
Barzon 846
Basch, Victor 853, 874, 875, 877
Bataille, Georges 148
Bataillon, Marcel 794
Bateson, F. M. 794, 825, 844, 845
Batllori, P. Miguel 816
Battaglia, F. 862
Batteux, Charles 241, 242, 463, 511, 525, 528, 588, 720, 751, 832, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 848, 849, 853, 857, 858, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 879
Baty, Gaston 553, 853
Baudelaire, Charles 31, 124, 131, 134, 166, 171, 179, 190, 193, 216, 241, 252, 266, 308, 391, 398, 405, 426, 439, 451, 454, 461, 463, 468, 470, 514, 521, 527, 533, 538, 628, 634, 636, 637, 751, 791, 803, 808, 810, 819, 826, 833, 834, 835, 838, 841, 843, 847, 848, 850, 874, 880
Baum, Vicky 165
Baumeister, M. Frid. Chr. 17
Baumgarten, Alexander 456, 457, 752
Bayer, Raymond 798, 848, 849, 853, 875
Bayle, Pierre 16, 21, 374
Bălcescu, Nicolae 262, 509, 819, 858
Bălu, Ion 799
Bănulescu, Ștefan 800
Bărbulescu, Ilie 486
Beauclair, Henri 523
Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 342—343, 419, 532, 534, 542, 544, 546, 548, 560, 837, 838, 849, 850, 852
Beauvoir, Simone de 33
Beckett, Samuel 97, 141, 216, 418
Bédier, Joseph 857
Beerbohm, Max 464
Béguin, Albert 841, 843
Belchior-Pontes, Maria de Lourdes 817
Beligan, Radu 864
Benda, Julien 74, 519, 791, 792, 797, 799, 846
Benét, William Rose 795
Benett, Arnold 879
Beni, Paolo 245, 569
Bense, Max 620
Benveniste, Emile 779, 792
Berardi, Roberto 794, 807, 827
Berchet, Giovanni 310, 342, 499
Berchoux, J. 391
Berenson, Bernard 848
Berger, Bruno 619, 620, 859, 860, 863
Bergier, Jacques 866
Bergson, Henri 412, 428, 433, 465 631, 798, 836, 838, 839, 862
Bernard, Claude 642, 644, 863
Bernini, Gian Lorenzo 229, 241, 454
Bertrand, Louis 827, 830
Betti, Emilio 797

Bettinelli, Saverio 474
Bianu, Ioan 847
Biberi, Ion 804
Binni, Walter 521, 797, 815, 817, 827
Birăescu, T. L. 793
Bishop, Thomas 809
Blackwell, Thomas 854
Blaga, Lucian 144, 166, 216, 236, 252, 281, 358, 450, 629, 506, 588, 753, 807, 808, 813, 816, 817, 829, 842, 846, 860, 863, 875, 877
Blake, William 342, 683
Blair, Hugh 8, 10, 12, 567, 571, 572, 581, 791, 792, 834, 835, 836, 837, 851, 855, 857, 858, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880
Blanchot, Maurice 29, 129, 138, 140, 143, 144, 148, 589, 622, 721, 796, 801, 802, 804, 805, 806, 807, 808, 858
Blandiana, Ana 157, 806
Blackmur, R. P. 858
Blau, Herbert 853
Bleznick, Donald 859
Blinckenberg, Andreas 859, 860
Bloy, Léon 478
Blunt, Anthony 830, 832, 841, 843, 865
Bobbio, Norberto 846
Boccaccio, Giovanni 262, 284, 415
Boccalini, Traiano 345
Boccioni, Umberto 207
Boeckh, August 870
Bogdan, Radu 864
Bogdan-Duică, G. 264
Bogdan-Pitești, A. 780
Bogza, Geo 119, 173, 184, 215, 802, 813
Boiardo, Matteo Maria 570
Boileau, Nicolas 72, 89, 240, 299, 302, 305, 306, 309, 331, 360, 366, 367, 382, 393, 394, 404, 416, 417, 448, 463, 468, 568, 571, 578, 588, 592, 675, 718, 732, 773, 799, 800, 837, 858, 878
Boisson, Alain 795, 796
Boldan, Emil 793
Bolintineanu, Dumitru 170, 254, 699
Bolliac, Cezar 382, 512, 730, 832, 847, 855, 871
Bonald, Louis-Gabriel-Ambroise, viconte de 510, 512, 572, 709, 714, 846, 855, 870
Boas, George 873, 877, 880
Bonnefoy, Yves 815
Borgogni, A. 841
Borinski, Karl 325, 815, 826
Bosanquet, Bernard 849
Bosch, Ieronymus 681
Bossuet, Jacques-Bénigne 411
Boswell, James 263, 266, 268, 272, 273, 275, 279, 819, 820, 821
Bote, Lidia 807, 830, 847, 848
Botez, Octav 870
Botticelli, Sandro 217
Bouhours, Père Dominique 172, 240, 249, 763
Boufflers, Stanislas-Jean de 872
Boulton, Marjorie 849, 851
Bourget, Paul 507, 514, 516, 521, 607, 846, 847
Bourquin, Louis 836
Bovet, Ernest 710, 712, 869
Bowra, C. M. 863, 864
Boze, M. de 793
Bracelli, G. B. 666
Bradbury, Ray 674
Brandes, Georg 497, 845
Braniște, Tudor T. 820

Brantome, Pierre de Bourdeille, abbé de 263
Braque, Georges 136
Bratu, Savin 793
Bray, René 808, 822, 823, 825, 826, 827, 828, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 840, 841, 842, 843, 851, 855, 856, 857, 858, 866, 870, 871, 873, 877, 879, 880
Brâncuşi, Constantin 216, 307
Breazu, Marcel 863
Brecht, Berthold 197, 216, 221, 418, 542, 558, 579, 853
Bremond, Claude 858
Breton, André 105, 134, 136, 147, 182, 183, 185, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 213, 216, 218, 219, 221, 222, 475, 493, 801, 804, 805, 809, 810, 811, 812, 813, 853, 865, 866, 871
Brillat-Savarin, Anthelme 874, 877
Brion, Marcel 865, 866
Bronzino (Angelo Tori) 234
Brooks, Cleanth 807, 834, 835, 836, 838, 846, 849, 852, 855, 856, 864
Brown, John 510
Brownell, W.C. 341
Browning, D.C. 795
Brummel, George 636
Brunetière, Ferdinand 111, 151, 318, 325, 335, 521, 529, 708, 709, 710, 802, 806, 825, 826, 846, 849, 869
Bruni, Leonardo 371, 510
Bruno, Giordano 345, 381, 392, 448, 670, 729, 730
Brunot, Ferdinand 830, 831
Budai-Deleanu, Ion 565, 571, 572
Budé, Guillaume 395
Buffon, Georgea-Louis Leclerc de 697
Buker, Alden 816
Bundy, Murray W. 841, 843, 864
Burckhardt, Jakob 227, 233, 234, 266, 504, 819
Burckhardt, Carl J. 821
Burke, Edmund 10, 752, 780, 792, 797, 799, 872, 873, 874, 875, 877, 879
Burry, J. P. 831
Burto, William 794
Bussy-Rabutin (Roger de Rabutin, comte de Bussy) 304
Butler, Samuel 618
Butor, Michel 57, 137, 646, 648, 652, 798, 863, 866
Byron, George Gordon Lord 182, 277, 285, 530

C

Cabanne, Pierre 802, 803, 806
Caesar, Caius Iulius 263
Cailhava, Jean-François 836
Caion (C. A. Ionescu) 522, 848
Caillois, Roger 28, 126, 672, 677, 685, 796, 803, 806, 828, 865, 866, 867
Calcatera, Carlo 814, 815, 828, 847
Caldéron de la Barca, Petro 229, 230, 241
Callimachos 383
Camoës, Luis de 570, 585
Callistrat 878
Camp, Maxime du 511

Camus, Albert 168, 632, 637, 792, 800, 802, 808, 868
Carracci, Annibale 335
Canat, René 827, 833
Carreter, Fernardo Lázaro 795, 821
Castel, Louis-Bertrand 242
Cantacuzino, Stolnicul Constantin 253, 262
Cantacuzino, Ion 262
Cantacuzino, G. M. 19
Cantemir, Dimitrie 271, 401, 506, 566, 818, 846
Cantimori, Delio 815
Capucci, Martino 818
Caracostea, D. 857
Caragiale, I. L. 103, 154, 173, 268, 271, 392, 424, 432, 440, 463, 465, 491, 549, 553, 665, 699, 730, 808, 833, 834, 839, 843, 844, 868
Caragiale, Mateiu 158, 254, 623, 637
Caraman, Petru 857
Cardaş, Gh. 865
Carducci, Giosuè 210
Cariere, M. 851
Carilla, Emilio 816
Carlyle, Thomas 275, 323, 636, 819, 820
Caro, Annibal 386
Carritt, E. F. 821
Cartaud, de la Villatte, François 875
Cassian, Nina 807
Castelvetro, Ludovico 404, 417, 449, 451, 461, 529, 532, 537, 550, 582, 718, 858
Castex, Pierre-Georges 866
Castiglione, Baldassarre 415, 423
Cataudella, Quinto 805
Caton 361, 390
Cattaui, Georges 818
Caylus, Anne Claude de Tubières, conte de 339, 872
Cazacu, Boris 859
Cazamian, Louis 845
Cazimir, Şt. 839
Cazotte, Jacques 684
Călin, Constantin 793
Călin, Vera 826, 838, 845
Călinescu, G. 14, 19, 62, 69, 81, 82, 87, 90, 96, 140, 145, 184, 218, 239, 247, 254, 255, 264, 267, 268, 269, 270, 273, 275, 278, 279, 286, 287, 290, 292, 293, 310, 326, 332, 366, 463, 464, 480, 503, 520, 600, 609, 616, 617, 622, 623, 684, 731, 735, 775, 798, 799, 800, 803, 805, 807, 808, 814, 817, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 826, 828, 830, 839, 842, 843, 847, 859, 860, 865, 867, 868, 871, 878, 879, 880
Călinescu, Matei 10, 20, 33, 146, 254, 605, 618, 793, 799, 802, 804, 805, 809, 811, 813, 814, 815, 817, 821, 839, 842, 859, 860, 866
Călugăru, Ion 853
Cehov, Anton Pavlovici 732
Cellini, Benvenuto 161, 281, 365
Cernaia, E. 796
Cerny, Václav 817
Ceroni, Umberto 809
Cervantes y Saavedra, Miguel de 233, 237, 270, 415, 574, 731, 866
Césaire, Aimé 216
Cesarotti, Melchiorre 874
Ceva, Tomasso 232

Cézanne, Paul 70, 126, 210
Clark, Barret H. 791, 832, 834, 835, 836, 837, 848, 849, 850, 851, 852, 853
Chambers, Leland H. 16, 21, 817
Chambray, F. de 357
Chamfort, Sébastien-Roch-Nicolas 840, 878, 879
Chamisso, Adalbert von 176
Champfleury (Jules Husson) 323, 498, 839
Chapelain, Jean 251, 299, 300, 309, 329, 331, 344, 381, 528, 531, 836
Chapman, George 164
Charpentrat, Pierre 814, 817, 818
Charrière, M-me de 860
Chartier, Alain 284
Chastel, André 815
Chateaubriand, François René de 173, 340, 397, 497, 583, 759, 861
Chatrian, Alexandre 257, 481
Chaunu, Pierre 823
Chavance, René 853
Chénier, André 300, 340, 363, 510, 707
Chiarini, Paolo 805, 811, 812, 813
Chirico, Giorgio de 684
Chortatzis, Ghiorghios 253
Ciarletta, Nicola 811
Cicero 284, 372, 390, 394, 404, 429, 430, 437, 447, 511
Cim, Albert 831
Ciocan-Ivănescu, Rodica 817
Cioculescu, Şerban 268, 309
Ciompec, Gheorghe 793
Ciorănescu, Alexandru 231, 250, 794, 803, 806, 814, 815, 817, 843, 853, 854, 872
Claudel, Paul 134, 253, 407, 530, 538, 850
Clouard, Henri 341
Cocea, D. N. 179
Cocteau, Jean 209
Codru-Drăguşanu, Ion 784, 880
Coleridge, Samuel Taylor 113, 263, 281, 392, 450, 469, 471, 474, 535, 558, 590, 649, 657, 718, 833, 864, 866, 877
Collet, John 102
Colletet, Guillaume de 331
Collison, Robert 793
Condillac, Etienne Bormot de 717, 729
Condorcet, Marie-Jean Aubine de Caritat, marchiz de 8, 373, 476, 791, 843
Confucius 6, 791
Constant, Benjamin 296, 497
Constantinescu, Ion 864
Constantinescu, Pompiliu 286, 820, 822, 876
Conti, Giuseppe Maria 247
Cook, Albert 836
Coomaraswamy, Ananda K. 822, 840, 843, 868
Corbière, Tristan 122
Cornaros, Vincenzo 253
Corneille, Pierre 152, 246, 303, 304, 332, 345, 386, 398, 401, 412, 419, 524, 528, 533, 542, 552, 560, 705, 730, 787, 820, 837, 848, 851, 853, 854
Corneille, Thomas 21, 793
Corso, Gregory 217
Cosimo di Medici 477
Cosma, Mihail 196, 219, 811, 813
Costin, Miron 262, 256, 864
Cotescu, Maria 793
Coşbuc, George 341, 568, 585, 857
Coşeriu, Eugen 51, 798, 813

Cowley, Abraham 606, 610
Crane, R. S. 822, 826, 828, 858, 868
Creangă, Ion 255, 269, 274, 491, 820, 821
Crepet, Jacques 847
Cristobald, C. 808
Croce, Benedetto 14, 62, 63, 127, 227, 233, 240, 245, 247, 267, 270, 271, 309, 313, 315, 341, 343, 344, 352, 475, 506, 513, 521, 577, 578, 625, 658, 697, 706, 728, 733, 737, 759, 768, 785, 797, 798, 803, 808, 814, 817, 819, 820, 824, 825, 827, 828, 829, 835, 842, 843, 846, 848, 856, 861, 865, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 880
Crohmălniceanu, Ov. S. 799, 814
Croiset, Alfred 857
Crousaz, Jean-Pierre de 763
Cummings, E. E. 643, 863
Curtius, Ernest Robert 9, 394, 391, 816, 822, 831, 833, 836, 838, 839, 840
Cyrano de Bergerac, Savinien de 242, 674, 681, 864
Cysarz, Herbert 817

D

Dacier, M-me (n. Anne Lefebvre) 359, 363, 573, 830, 856
Dali, Salvador 219, 380, 660, 664
D'Alibray, Vion 307
Damian, S. 80, 799
Dan, Sergiu 866
Daniel-Rops (Henri-Petiot) 801
Daniello, B. 837
D'Annunzio, Gabrielle 142, 210, 637, 805
Dante Allighieri 216, 262, 284, 364, 403, 405, 412, 447, 467, 468, 716, 731, 757, 787, 830, 837, 865.
Daumier, Honoré 193, 391, 833
Davidescu, Nicolae 395, 522, 623, 848
Deimier, P. de 462
Delacroix, Eugène 469, 841
Della Casa, Giovanni 370, 831
Delvaux, Paul 684
De-Mauri, L. 795, 875
Demetrescu, Traian 735, 739, 747, 872, 874, 877
Demetrios 430, 440
De Micheli, Mario 799, 801, 802, 803, 804, 805, 809, 811, 812, 820, 847
Democrit 284, 446, 877
Denise, Louis 830, 831, 832, 833, 874, 875, 878, 879, 880
Denina, Carlo 510, 846
Densușianu, Aron 569, 585, 855, 857
Densusianu, Ovid 514, 517, 521, 522, 847, 848
Deonna, Waldemar 823
Descartes, René 7, 8, 66, 320, 373, 388, 840, 844
Deschanel, Emile 824
Desmarets de Saint-Sorbin, Jean 229, 378, 374, 567
Dessau, Adalbert 854
Destouches (Philippe Néricault) 416, 836

Dewey, Ken 646
Diderot, Denis 21, 122, 242, 345, 361, 365, 417, 424, 478, 525, 528, 532, 533, 534, 537, 540, 544, 548, 555, 606, 612, 656, 752, 768, 779, 780, 781, 828, 830, 834, 837, 839, 840, 843, 852, 853, 864, 874, 876, 877, 879, 880
Dilthey, Wilhelm 46, 274, 346, 797, 820
Dimov, Leonid 254
Diogene Laerțiu 262, 536, 698
Diomede 581, 720
Di Pino, G. 869
Doinaș, Ștefan-Augustin 33, 863
Donatus 405, 409, 412, 417, 524, 797
Donne, John 456
Dorfles, Gillo 876, 877, 879, 880
Dosoftei, Mitropolitul 253
Dostoievski, Feodor Mihailovici 216, 549, 732
Doubrovski, Serge 807, 808, 871
Dragomirescu, Mihai 81, 271, 308, 520, 624, 625, 696, 704, 728, 818, 820, 824, 847, 868, 871, 876
Draper, John W. 834, 835, 836, 837, 838, 839
Dryden, John 260, 290, 379, 382, 396, 506, 524, 527, 529, 540, 543, 579, 659, 807, 820, 824, 830, 833, 834, 838, 840, 849, 850, 851, 852, 855, 856, 858, 865
Du Bartas, Guillaume de Salluste de 731
Du Bellay, Joachim 163, 372, 373, 447, 461, 462, 463, 479, 565, 707, 842, 843, 844
Du Bois, Hus 248
Du Bos, Charles 102, 478
Du Bos, Jean-Baptiste 12, 375, 730, 750, 752, 753, 757, 766, 773, 776, 792, 831, 874, 875, 876, 877, 878, 879
Duchamp, Marcel 103, 137
Duchemin, Jacqueline 844
Duclos, Charles Pinot 822
Ducray-Duminil, François-Guillaume 549
Duffy, Charles 794
Dufrenne, Mikel 14, 806, 807
Dumarsais, César Chesneau 818, 827, 877, 879
Dumas, George 837
Dumas-fils, Alexandre 418
Dumas-père, Alexandre 123, 493
Dumesnil, René 802
Dumezil, Georges 840, 854
Dumitrescu, Geo 134, 184, 804, 806, 864
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe 829
Dupré, P. 795, 876
Dupréel, E. 838
Duranty, L. E. Edmond 119
Dürrenmatt, Friedrich 407
Durkheim, Emile 792

E

Easton, K.S.W. 794
Eckermann, J. P. 257, 314, 481, 791, 807, 822, 823, 824, 830, 833, 839, 853, 854
Eftimiu, Victor 827
Eginhard 585
Eichenbaum, Boris 692, 842
Eisler, Dr. Rudolf 795

Elbrodt, Robert 817
Eliade, Mircea 113, 160, 396, 584, 801, 807, 808, 813, 863
Eliot, Thomas Stearns 29, 50, 252, 300, 318, 325, 341, 528, 547, 657, 779, 798, 825, 849, 852, 864, 875, 879
Ellmann, Richard 862
Eluard, Paul 135, 804
Elyot, Sir Thomas 840
Emerson, Ralph Waldo 469, 607
Eminescu, Mihai 19, 37, 163, 170, 221, 255, 268, 269, 271, 274, 276, 278, 310, 313, 326, 327, 329, 348, 366, 432, 489, 491, 493, 494, 529, 530, 549, 554, 650, 658, 669, 674, 819, 820, 826, 865
Empedocle 380
Enck, John J. 850
Enescu, Radu 862
Engels, Friedrich 812, 830, 836, 838, 839, 842, 857
Ennius 394
Epicharmus 410, 415, 436, 707
Epicur 6, 791, 880
Erasmus 102, 362, 416, 781, 839, 880
Erckmann, Emile 257, 413, 481
Ercilla, Alonzo de 570, 585
Erlanger, Philippe 170
Erlich, Victor 847, 858, 867, 868
Ernst, Max 146, 213, 222, 666
Ernst, P. 340
Ernesti, I. Christ. Teoph. 22, 794
Eşan, L. 796
Escarpit, Robert 25, 26, 795, 796
Eschil 415, 536
Esop 402
Esslin, Martin 813
Estala, Petro 837
Estienne, Henri 366, 371
Estivals, Robert 808, 809, 810, 811, 814
Etiemble 791, 794, 871
Euripide 400, 539
Eustatievici, Dimitrie 537, 566, 850, 853
Evtuşenko, I. 796
Exner, R. 860

F

Fabre, Jean 794
Façon, Nina 831
Fadiman, Clifton 822
Faguet, Émile 239, 821, 830, 853
Faral, Edmond 807, 833
Faret, Nicolas 118, 230, 241, 295
Farinelli, Arturo 239, 490, 816, 824
Farmer, Albert J. 817, 841, 861
Farquhar, George 413, 418
Farrell, James T. 847
Faulkner, William 216
Faure, Edgar 388, 828
Fauriel, Claude 729, 871
Faye, Jean-Pierre 801
Fayolle, Roger 831, 871
Febvre, Lucien 818
Fehrman, Carl 842
Feidelson Jr., Charles 862
Feijóo, Fray Benito Jeronimo 738, 743, 877
Fénelon (François de Salignac de

la Mothe) 315, 335, 381
Fénéon, Felix 22, 120, 796
Fernandez, Ramón 314, 818, 825
Fidao-Justiniani, J. E. 821, 823, 826, 830
Fiedler, Konrad 695, 868
Fielding, Henry 574, 579
Filimon, Nicolae 326, 549, 739, 826, 872
Filodem 677
Fischer, Ernst 514
Flaubert, Gustave 74, 115, 140, 147, 148, 158, 216, 257, 265, 451, 453, 456, 471, 477, 549, 636, 637, 690, 698, 699, 800, 805, 819, 820, 841, 842, 843, 867, 868
Flora, Francesco 521, 805, 846, 847
Florea, Rodica 866
Florescu, Vasile 807, 830, 833, 844
Foarță, Șerban 793
Focillon, Henri 234, 239, 317, 695, 825, 864, 868
Folkierski, Wladislaw 826, 828, 834, 877
Fontanier, Pierre 818, 827
Fontenelle (Bernard Le Bouvier de) 50, 240, 368, 373, 376, 394, 559, 571, 572, 831, 837, 855
Formis 410
Forster, E. M. 858
Forster, Georg 608
Foscolo, Ugo 543, 638, 729, 835
Foucault, Michel 796, 823, 825
Fouillé, Alfred 500
Foulquié, Paul 795, 798, 799, 808, 842
Francastel, Pierre 816
France, Anatole 183, 423, 442, 695, 781, 880
Frappier-Mazur, Lucienne 835
Fréron, Élie-Catherine 291
Freud, Sigmund 252, 514, 838, 839
Friedrich, Hugo P. 804, 817, 864
Friedrich, Werner P. 792
Friedrich, Dr. Wolf Hartmut 795
Frye, Northrop 720, 857, 863, 870
Fubini, Mario 869, 871
Fundescu, J. C. 869
Fundoianu, B. 395, 522, 846

G

Gadamer, Hans Georg 797
Galaction, Gala 179
Garlande, Jean de 164
Garnier, Pierre 804
Gaudy, Jean Charles 808
Gauguin, Paul 215
Gaultier, Jules de 627, 861
Gautier, Théophile 134, 266, 507, 514, 516, 518, 629, 634, 698, 699, 700, 851, 862, 874
Gaynor, Frank 794, 795, 807, 822
Gémier, Firmin 848
Genêt, Jean 545
Genette, Gérard 856, 858
Gentile, Giovanni 869
George, Stefan 639
Georgescu, Paul 860
Gerard, Alexander 746, 752, 758, 797, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 879, 880
Gerlötei, E. 795
Gernsback, Hugo 674

Gershwin, George 398
Getto, Giovanni 815
Ghéon, Henri 347
Gherea, C. Dobrogeanu 18, 81, 313, 370, 491, 493, 495, 496, 502, 510, 520, 711, 793, 824, 831, 845, 846, 847, 876
Gherea, Ioan D. 840, 862
Ghandi, Mahatma 631
Ghica, Ion 162
Ghidirmic, Ovidiu 793
Gibbon, Edward 506
Gide, André 29, 38, 102, 111, 125, 138, 167, 172, 295, 314, 315, 341, 459, 468, 475, 519, 593, 631, 639, 801, 802, 822, 823, 825, 827, 843, 844, 862
Gilbert, Allan H. 807, 820, 824, 830, 832, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 849, 850, 851, 852, 855, 856, 858, 865, 866
Gillot, Hubert 802, 807, 820, 824, 829, 830, 831, 832, 833, 834
Giraldi Cintio, Gian Battista 253, 276, 394, 570, 707, 718, 729, 832, 837
Girard, Abbé Gabriel 859
Giuliani, Alfredo 813
Giusso, Lorenzo 816, 828
Goethe, Johann Wolfgang von 166, 258, 260, 278, 280, 285, 286, 296, 303, 310, 311, 312, 314, 318, 323, 325, 326, 362, 364, 392, 397, 398, 434, 455, 456, 469, 510, 528, 548, 550, 552, 554, 560, 564, 566, 570, 574, 591, 618, 627, 628, 631, 694, 706, 724, 758, 791, 807, 822, 823, 825, 826, 830, 833, 834, 851, 852, 853, 854, 856, 857, 861, 869, 871
Gogol, Nikolai Vasilievici 552, 683
Goldknopf, David 856
Goldmann, Lucien 845
Goldoni, Carlo 413, 414, 418, 532
Goldsmith, Oliver 103, 404, 835
Goll, Yvan 142
Goncourt, Edmond de 636
Goncourt, Edmond și Jules de 115, 116, 122, 134, 257, 481, 802, 803, 804, 868
Góngora y Argote, Luís de 245, 252
Gourmont, Remy de 9, 28, 791, 841, 847
Gorki, Maksim 220
Görres, Joseph 583
Gottsched, Johann Christoph 528, 544
Gougenot 439
Gozzi, Carlo 528, 560
Goya y Lucientes, Francisco de 669
Gracq, Julien 111, 808
Gracián, Baltasar 230, 240, 243, 245, 246, 250, 253, 385, 753, 771, 797, 816, 817, 878, 879
Gramatopol, Mihai 850
Gramsci, Antonio 90, 698
Granet, Marcel 791
Gravina, Gian Vicenzo 730
Grebenickova, Ružena 801, 867
Greimas, A. J. 857
Grevin, Jacques 419
Grigorescu, Dan 803
Grigurcu, Grigore 806
Grimault, Marguerite 862
Grimm, Jakob 288, 535, 565, 572
Grimm, Wilhelm 392, 583, 584
Grosse, E. 852

Grossman, D. Ion 863
Guarini, Battista 249, 412, 417, 435, 462, 471, 531, 540, 707, 720, 836, 837, 842
Gueudeville, Nicolas 839
Guglielmi, Angelo 644, 646, 647, 810, 811, 812, 813, 814
Guillaume de Poitiers 143
Guillon, Pierre 869
Guiomar, Michel 865
Guizot, François 607
Gundolf, Friedrich 258, 327, 715, 823
Gutwirth, Marcel 837
Guyau, Jean-Marie 521
Gyenis, Wilmos 817

H

Haedens, Kleber 342
Hakewill, George 373
Halévy, Ludovic 257
Haneş, P. V. 855, 869
Hankiss, I. 27, 792, 795, 796, 798, 845
Harkins, William E. 867
Hasdeu, B. P. 12, 163, 491, 492, 509, 543, 596, 609, 694, 704, 807, 844, 851, 867, 869
Hassan, Ihab 853
Hatzfeld, Helmuth 233, 234, 237, 240, 250, 814, 825, 857, 858
Hauser, Arnold 847, 849
Hazard, Paul 802
Hazlitt, William 418, 450, 758, 877
Hăulică, Dan 865
Hefter, Alfred 522, 864
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 89, 140, 227, 237, 299, 300, 301, 309, 318, 321, 438, 448, 454, 474, 526, 528, 532, 535, 538, 548, 552, 565, 570, 572, 574, 575, 591, 693, 715, 750, 823, 824, 833, 839, 849, 850, 852, 854, 855, 856, 857, 858, 867, 873, 874, 877, 878, 879
Heine, Heinrich 312, 438, 681
Heinsius, Daniel 401
Heisenberg, Werner 68
Heliade-Rădulescu, Ion 17, 284, 290, 301, 308, 309, 326, 336, 341, 346, 352, 353, 390, 395, 511, 526, 535, 540, 565, 566, 568, 575, 581, 585, 635, 706, 739, 759, 776, 792, 822, 824, 826, 828, 829, 841, 847, 848, 850, 851, 854, 855, 856, 857, 862, 869, 879
Helvétius, Claude-Adrien 244, 476, 709, 782, 792, 880
Hendricks, William 859
Henric, Jacques 501, 812
Heraclit 853
Herbart, Johann Friedrich 691
Herder, Johann Gottfried 285, 342, 343, 478, 510, 564, 717, 737, 770, 774, 872, 876, 877, 878, 879, 880
Herodot 366, 791
Herr, Lucien 851, 861
Hesiod 259, 400
Hesse, Hermann 112
Hetner, H. 323
Heywood, Thomas 836
Hibbard, Addison 794
Hinks, Roger 827

Hobbes, Thomas 244, 426, 714, 838, 839
Hocke, Gustav René 816
Hoffmann, E.T.A. 450, 658, 665, 666
Hofmannsthal, H. von 141, 144, 639, 863
Holbach, Paul-Henri-Dietrich baron d' 792, 875
Holman, G. Hugh 794
Home, H. 22, 244, 437, 579, 581, 591, 727, 731, 838, 839, 840, 849, 855, 856, 857, 858, 871, 872, 873, 874, 876, 877, 878, 879, 880
Homer 271, 285, 333, 335, 352, 359, 363, 378, 380, 383, 384, 388, 391, 400, 405, 422, 447, 564, 566, 568, 569, 570, 572, 718, 719, 731, 787, 855, 854, 857, 867
Horațiu 89, 241, 286, 287, 364, 389, 403, 420, 447, 450, 459, 467, 472, 510, 585, 597, 675, 698, 707, 717, 731, 776, 822, 877
Hölderlin, Friedrich 326, 631, 634, 712, 731, 870
Hudson, William Henri 819
Hugo, Victor 119, 285, 311, 343, 344, 396, 397, 488, 493, 499, 501, 532, 537, 538, 541, 542, 543, 546, 703, 710, 730, 733, 739, 824, 833, 839, 851, 852, 868, 871, 872
Humboldt, Wilhelm von 144, 325, 570, 694
Hume, David 8, 606, 607, 759, 768, 768, 791, 792, 794, 807, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879
Hurd, Richard 588
Huret, Jules 495, 503
Hutcheson, Francis 758, 763
Huxley, Aldous 607, 618, 792
Huysmans, J. K. 463, 503, 508, 516, 517, 636
Hübscher, Arthur 228, 815, 862

I

Iancu, Marcel 123, 216, 803
Iancu, Victor 862, 863
Ianoși, Ion 824
Ibrăileanu, Garabet 81, 179, 463, 491, 492, 494, 495, 498, 530, 551, 711, 807, 809, 840, 842, 845, 849, 852, 857, 869
Ibsen, Henrik 526, 552
Illés, László 811, 814
Imbeloni, I. 866
Ingarden, Roman 865
Ioan Crisostomul, Sf. 410
Ionescu, Cornel Mihai 796, 809, 810, 818, 829, 863
Ionescu, Eugen 97, 102, 114, 115, 118, 121, 125, 134, 139, 141, 142, 154, 157, 158, 170, 194, 215, 216, 218, 219, 220, 294, 407, 421, 434, 435, 545, 562, 664, 692, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 823, 827, 837, 839, 844, 852, 854, 863
Ionescu, Radu 301, 528, 565, 849
Ionescu de la Brad, Ion 370
Iordan, Margareta 793
Iorgulescu, Mircea 793
Iorga, Nicolae 275, 281, 310, 820

Iosifescu, Silvian 821, 844
Iriarte, Tomás de 836
Isidor din Sevilla 400, 566, 583
Isocrate 260
Isou, Isidore 121, 193
Ivaşcu, George 792, 821, 822, 825, 826, 827, 828, 848, 849, 851, 872, 876

J

Jakobson, Roman 51, 603, 721, 793, 867
Jaloux, Edmond 677, 866
James, Henri 828
James, William 268, 818
Janouch, Gustav 802
Jarry, Alfred 125, 216, 456
Jechová, Hana 794
Jicquidi, Aurel 839
Joël, Karl 312
Johansen, Svend 791
Johnson, Samuel VIII, XII, 8, 244, 262, 263, 266, 268, 371, 474, 574, 613, 659, 819, 834, 865, 873
Jolles, André 858, 870
Jones, Henri 822
Jones, Richard Foster 830, 831, 832
Jones, S.C.I. 794
Jonson, Ben 164, 401, 416, 528, 529, 579, 832, 835, 836, 855, 856
Joubert, Joseph 147, 390, 800, 833
Jouffroy, Alain 801
Jouvet, Louis 544
Joyce, James 138, 145, 216, 453, 506, 514, 804
Just, K. G. 619

K

Kafka, Franz 114, 116, 118, 142, 216, 506, 514, 802, 805, 862
Kalinovska, Sophie Irène 858
Kamerbeck, J. 847
Kandinsky, Vassily 166, 203, 695
Kant, Immanuel 60, 66, 456, 457, 474, 693, 795, 799, 842, 874, 876, 877
Kanters, Robert 807
Kayser, Wolfgang 826, 827, 835, 851, 852, 856, 857, 858
Keats, John 117, 131, 627, 628, 631, 633, 634, 802
Kerouac, Jack 185, 203, 213, 809, 810, 812
Keyserling, Hermann de 838
Kieren, John 822
Killy, Dr. Walther 795
Kierkegaard, Sören 628, 632, 633, 634, 639, 862
Klee, Paul 166, 557, 669, 674, 690, 807, 829, 865, 867
Klopstock, Friedrich Gottlieb 285
Koestler, Arthur 842
Kogălniceanu, Mihail 262, 771, 819

Kohler, Pierre 868, 871
König, J. U. 766
Kortum, Hans 829, 831, 832, 833, 872, 877
Kott, Jan 826
Krauss, Werner 796, 829, 831, 832, 833, 872, 874, 875, 877, 880
Krug, W. Traugott 18, 792
Krumbacher, Karl 834, 848

L

La Bruyère, Jean de 12, 32, 70, 267, 299, 304, 305, 309, 318, 362, 393, 460, 464, 603, 697, 761, 765, 781, 791, 792, 797, 830, 833, 844, 873, 875, 876, 877, 878, 880
La Calprenède, Gautier de Costes de 253
Laclos, Choderlos de 632, 754
La Drière, J. C. 798
La Fare, Lawrence 813
La Fontaine, Jean de 302, 382, 384, 405, 570, 753
La Harpe, Jean-François de 8, 308, 315, 474, 567, 581, 592, 736, 757, 791, 843, 856, 872, 873, 875, 876, 878, 879, 880
Lalande, André 23, 795, 861, 875
Lalo, Charles 9, 317, 427, 791, 825, 838, 880
Lamartine, Alphonse de 285, 787
Lamb, Charles 557
La Mesnardière, Jules de 301
La Mettrie, Julien Offrey de 874, 878
La Motte, Antoine Houdard de 365, 378, 393, 730, 832
La Motte Le Vayer, François de 374, 395, 833
Landino, Cristoforo 453, 840
Lane Jr., Lauriat 873
Lanson, Gustave 720, 835, 850, 869, 870
Laplanche, Jean 795, 864
Larat, Jean 855, 858
Larguier, Léo 879
La Rochefoucauld, François, duc de 161, 298, 464, 470, 735, 736, 744, 749, 764, 871, 873, 874, 875, 876, 877
Larivey, Pierre de 420, 421, 423
Larroumet, Gustave 807
Larousse, Pierre 22
Lasserre, Pierre 342, 490
Lathuillère, Roger 831, 832
Laugier, Henri 802
Laurent, Emile 518
Laurian, A. T. 18, 792
Lausberg, Heinrich 822
Lautréamont, conte de (Isidor Ducasse) 31, 117, 124, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 140, 148, 151, 153, 158, 185, 193, 216, 221, 796, 797, 802, 803, 804, 805, 806, 811, 877
Lavater, Johann Caspar 280
Lăzărescu, Gheorghe 818
Lăcusteanu, colonel P. 162
Leavis, F. R. 874
Le Blanc, Richard 447
Le Bossu, Père 330, 568, 571, 593
Lebrun, Charles 363

Le Clerc, Jean 113
Leconte de Lisle (Charles Marie Leconte) 699
Leedy, F. Paul 871
Le Gallienne, Richard 520
Leibniz, Gottfried Wilhelm 3, 66, 67, 606, 751, 799
Leitao Ferreira, Francisco 243
Lemaître, Jules 819
Le Moyne, Père Pierre 570
Lenin, Vladimir Ilici 41, 42, 44, 54, 84, 95, 782, 800
Leonardo da Vinci 113, 138, 304, 453, 454, 455, 460, 462, 467, 473, 658, 683, 841, 843
Leopardi, Giacomo 287, 288, 428, 535, 541, 543, 577, 578, 822, 838, 843, 850, 851, 853, 856, 879
Leroy, André 862, 878
Le Roy, Louis 375
Le Sage, Alain-René 226
Lessing, Gotthold Ephraim 285, 414, 479, 532, 544, 547, 578, 771, 834, 836, 839, 844, 848, 849, 850
Lethève, Jacques 845, 847, 848, 862
Le Tourneur, Pierre-Prime-Félicien 758
Leucip 877
Levardant, D. 179, 808
Levi, Giulio Augusto 824
Levin, Harry 822, 825, 826, 827, 831
Leviţchi, Leon 863
Lillo, George 533
Lintilhac, Eugène 826
Lioure, Michel 827, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854
Locke, John 8, 12, 606, 880
Longin 309, 360
Lope de Vega Carpio, Felix 153, 241, 408, 416, 419, 531, 532, 777
Loredano G. F. 253
Lot, Ferdinand 846, 857
Lovinescu, Eugen 81, 82, 135, 254, 296, 309, 318, 341, 366, 383, 522, 607, 623, 624, 625, 657, 704, 715, 781, 782, 786, 823, 825, 827, 831, 834, 844, 848 859, 861, 864, 869, 873, 874, 880
Lubbock, Percy 858
Luca, Gherasim 124
Lucan 570, 585
Lucian din Samosata 415, 584, 659, 878
Luck, Georg 821, 828
Ludwig, Emil 277
Lukács, Georg 220, 521, 608, 698, 715, 814, 854, 868, 870
Lüthi, Max 859
Lydos 402, 403
Lyly, John 244

M

Maatje, Frank C. 870
Mably, Gabriel Bonnot de 361
Macarie 366
Macaulay, Thomas Babington 627
Macedonski, Alexandru A. 33, 36, 88, 129, 158, 168, 170, 172, 200, 241, 254, 264, 271, 290, 303, 307, 309, 315, 326, 329, 340, 347, 313, 317, 397, 450, 488, 489, 490, 491, 492, 496, 499, 501, 503, 505, 506,

507, 512, 517, 518, 519, 521, 623, 624, 626, 629, 631, 633, 634, 635, 637, 638, 643, 682, 699, 727, 776, 785, 787, 804, 808, 823, 826, 834, 845, 846, 847, 848, 861, 862, 868, 871, 879, 880
Mac Gowan, Keneth 849, 851
Machiavelli, Niccolo 265, 358, 361, 386
Maclean, Norman 871
Macrobius 453, 458
Madden, William A. 862
Maeterlinck, Maurice 555
Magalotti, Lorenzo 241, 242
Magheru, George 155
Maggi, Bartolomeo 718
Magny, Claude-Edmonde 803
Mahlberg, Heinrich 794, 827, 851
Maiakovski, Wladimir 187, 418, 810
Maier, Michaël 672
Maine de Biran, François-Pierre 607
Maior, Petru 253
Maiorescu, Titu 18, 81, 82, 165, 282, 301, 303, 325, 362, 366, 370, 389, 435, 465, 500, 501, 511, 512, 518, 624, 689, 727, 793, 839, 843, 847, 867, 871
Malebranche, Nicolas de 308, 374
Malézieu, Nicolas de 573
Malherbe, François de 289, 329, 362, 366, 389, 830, 869
Mallarmé, Stéphane 31, 104, 138, 147, 152, 167, 168, 172, 216, 241, 245, 252, 270, 305, 331, 451, 468, 503, 505, 517, 538, 552, 636, 637, 645, 700, 808, 847
Malraux, André 33, 156, 806
Mandrou, Robert 816
Mann, Heinrich 220
Mann, Thomas 220, 478, 506, 618, 639, 863
Manolescu, Nicolae 880
Manoliu, Radu 870
Manzoni, Alessandro 284, 543, 586, 696, 851
Marbeuf, Pierre de 381
Marc Aureliu 464
Marceau, Marcel 853
Marian, Vasile 881
Mariana, Juán de 541
Marinetti, F. T. 122, 156, 191, 192, 204, 241, 803, 811, 820
Marino, Adrian 184, 798, 799, 800, 804, 808, 811, 813, 818, 822, 823, 824, 825, 826, 828, 832, 834, 841, 845, 846, 847, 861, 862, 867, 873, 874, 875, 876, 879
Marino, Giambattista 245, 246, 248, 249, 252, 319, 345, 368, 369, 381, 384, 473, 478, 773, 878
Maritain, Jean 102
Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de 163, 376, 390, 478, 807, 830, 831, 833, 880
Mark, James 814
Marmontel, Jean-François 375, 376, 393, 533, 541, 571, 578, 579, 582, 590, 592, 594, 668, 677, 680, 736, 737, 741, 742, 751, 759, 772, 775, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 850, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 865, 866, 872, 873, 874, 875, 876, 878, 879, 880
Marsigli, Luigi 846
Martial 364, 365
Marx, Karl 90, 95, 202, 415, 422, 429, 432, 438, 461, 567, 583, 640, 812, 830, 836, 838, 839, 842, 857

Massis, Henri 18, 342
Maşek, Victor Ernest 803
Mathieu de Vendôme 395, 716
Matoré, G. 825, 862
Mauclair, Camille 630
Maupassant, Guy de 866
Mauriac, Claude 57, 121, 148, 158, 798, 801, 802, 803, 804, 805, 806
Maurois, André 263, 266, 268, 277, 819, 820, 821
Maurras, Charles 340, 341, 490, 507, 846
Mazzoni, Jacopo 248, 381, 402, 660, 670, 830
Mayer, Hans 794
Mălăncioiu, Ileana 82
Mănucă, Dan 793
Mehedinți, Simion 362
Mehring, Franz 698, 868
Meilhac, Henri 257
Melanchton, Filip 289, 291
Melchinger, Siegfried 849
Melnitz, William 849, 851
Menandru 471
Mendelssohn, Moses 875
Mercier, Louis J. A. 827
Mercier, Louis Sébastien 527, 528, 532, 533, 540, 543, 730, 849, 851
Méré, Antoine Gombaud, Chevalier de 230, 308, 880
Meredith, George 835, 838, 839
Meren Arroyo, Ciriace 860
Mérimée, Prosper 139, 532, 586, 662, 682, 683
Meringer, Franz 144
Metz, Christian 856
Meung, Jean de 284
Michaux, Henri 130
Michelangelo, Buonarroti 37, 84, 345, 367, 454, 455
Michiels, Alfred 838, 857
Micu, Samuil 17, 792
Miele, Franco 862
Milizia, Francesco 226
Miller, Arthur 528
Millo, Matei 432
Milton, John 461, 570, 843
Minturno, Antonio 404, 409, 528, 532, 554, 573, 858
Minulescu, Ion 140
Mirabeau, Victor Riqueti, marchiz de 791
Miró, Juán 674
Miroiu, Mihai 804
Misenheimer, James B. 865
Mitchell, Bonner 809, 810, 813, 833, 847
Moles, Abraham A. 14, 840, 843, 879
Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 103, 345, 369, 409, 411, 413, 414, 415, 416, 419, 421, 438, 527, 549 836, 838, 853
Momigliano, Attilio 827
Montaigne, Michel de 7, 33, 55, 56, 57, 106, 137, 161, 162, 163, 193, 225, 242, 272, 281, 362, 372, 373, 377, 464, 507, 509, 604, 607, 610, 612, 615, 807, 832, 859
Montherlant, Henry de 525
Montesquieu, Charles Secondat baron de 91, 356, 360, 361, 390, 448, 506, 800, 829, 830, 831, 832, 833, 840, 846, 872, 873, 874, 875, 876, 878, 879

Monti, Vincenzo 341
Moratín, Leandro Fernandez de 838
Morçay, Raoul 840, 855, 857, 868
More, Paul Elmer 341
Moréas, Jean 503, 514
Moreau, Pierre 821, 822, 824, 833, 834, 860, 872
Moreau de Tours, Jacques-Joseph 448
Morel, Jacques 849, 850, 854
Morier, Henri 25, 795
Morize, André 819
Mornet, Daniel 824
Morosini, Dulio 811, 813
Morpurgo Tagliabue, Guido 815, 831, 862
Mounier, Emmanuel 802, 805, 807, 839
Mounin, Georges 792
Mueller, John M. 816
Mukarovski, Jan 867
Mumuleanu, Paris 658, 865
Munteanu, Basil 823, 835
Muratori, Ludovico Antonio 247, 345, 457, 474, 659, 842, 865, 873
Musil, Robert 610, 621, 860
Musset, Alfred de 423, 530, 552, 555

N

Nadeau, Maurice 801, 803, 804, 805, 806, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 819, 863, 871
Nasta, Mihai 850
Naum, Gellu 121, 123, 148, 212, 803, 812
Negoițescu, Ion 33, 549, 637, 696, 799, 818, 861
Negri, Costache 511
Negruzzi, Constantin 585
Negruzzi, Iacob 865
Nehru, Javaharlal 631, 862
Nekrasov, Nikolai Alekseievici 108
Nemoianu, Virgil 851
Neoptolem 696
Nepos, Cornelius 262
Neri, Ferdinando 839
Nerval, Gérard de 669
Nicole, Pierre 299, 541
Niccoli, Niccoló 382
Nicolăiasa, G. 847
Nicolescu, Vasile 33, 494, 515
Nietzsche, Friedrich 227, 295, 296, 297, 313, 314, 341, 343, 460, 479, 521, 538, 565, 627, 842, 844, 854, 861
Nisard, Désiré 203, 511, 512, 513, 521, 847, 848
Nodier, Charles 165, 567, 591, 659, 669, 681, 850, 855, 858, 868, 866
Nolhac, Pierre de 830
Nolte, Fred O. 849
Nordau, Max 518, 841
Noszlopy, George T. 813
Novalis (Friedrich Leopold Freiherr von Hardenberg) 450

Oana, Ion 793
Obedenaru, Al. 846
O'Casey, Sean 413, 836
Odobescu, Alexandru 290, 307, 309, 343, 348, 397, 609, 614, 637, 822, 824, 827, 828, 834
Oelze, Richard 684
Ogden, C. K. 792
Ogier, François 381, 528, 531, 731
Ojala, Aatos 861
Oliver, Kenneth 857

O

Olivet, Pierre-Joseph Thoulet d' 822
Olson, Elder 838, 848, 849, 853
O'Neil, Eugene 662
Oprescu, Gheorghe 828
Orășanu, Șt. 845
Ors, Eugenio d' 228, 234, 239, 252, 281, 815, 816
Ortega Y Gasset, José 87
Ossian 164
Ovidiu 259, 313, 364, 447, 463
Oxenstirn, le Comte 877, 879

P

Pagliarani, Elio 810
Painter, George D. 268
Pallavicino, Sforza 245, 457, 689
Pană, Saşa 106, 801, 803, 811, 812, 814
Panu, D. 845
Papadima, Ovidiu 870
Papini, Giovanni 103
Parmigiano (Francesco Mazzola) 234
Paraschivescu, M. R. 184, 185, 186, 808, 810
Parini, Giuseppe 638, 839
Parré, Ambroise 373
Pascal, Blaise 7, 10, 12, 71, 89, 294, 296, 374, 377, 378, 411, 420, 479, 737, 738, 765, 792, 797, 799, 800, 831, 832, 833, 834, 838, 840, 844, 864, 872, 877
Pascadi, Ion 881
Pater, Walter 624, 630, 633, 634, 690
Patrizzio, Francesco 569
Paulhan, Jean 9, 125, 126, 792, 803, 806, 808, 825, 840
Pavese, Cesare 140, 459, 460, 805, 842, 876
Păcuraru, Dumitru 808, 826, 828
Păltănea, Pompiliu 514
Pârvan, Vasile 805
Peacock, Thomas Love 110, 510
Péguy, Charles 120
Pei, Mario A. 794, 795, 807, 822
Péladan, Joséphin 512, 630, 634
Pelayo, Menéndez 834, 835, 836, 837, 838, 850, 851, 871, 876, 877
Peletier du Mans, Jacques 86, 403, 411, 707, 800
Pelegrini, Matteo 243, 262, 697
Pellisson, Paul 295
Pepys, Samuel 173
Percy, Thomas 164
Peret, Benjamin 183, 802 804
Perpessicius 184, 254, 623

Perrault, Charles 299, 366, 367, 372, 375, 391, 644, 677
Persus 89
Petersen, Klaus 870
Petică, Ștefan 490, 505, 518, 624, 638, 845, 846, 861, 862
Petit, Henri 794
Petrarca, Francesco 367, 380, 463, 842
Petrescu, Camil 160, 162, 166, 167, 169, 170, 173, 527, 554, 562, 689, 800, 807, 808, 849, 853, 854
Petrescu, Cezar 69, 639
Petrescu, Liviu 861
Petronius 635, 875
Peyre, Henri 822, 823, 824, 825, 826, 832, 833, 869, 875
Pherecrates 357
Philippide, Al. 397, 828, 834, 844, 865, 866, 867
Philippide, Al. I. 565, 854
Philipps, Edward 573, 588, 843
Pia, Pascal 820
Pico della Mirandola, Giovanni 467
Piatkowski, Adelina 855
Picabia, Francis 130, 146
Picard, Raymond 801
Pickard-Cambridge, Arthur 829, 834, 835, 837, 838, 839
Picasso, Pablo 136, 653
Pichette, Henri 154
Picon, Gaëtan 346, 622, 696, 781, 796, 800, 803, 804, 806, 808, 811, 868, 873, 879, 880
Piero di Cosimo 683
Pierre, Henri 825
Piles, Roger de 737, 770, 872, 879
Pillat, Ion 341, 514, 827
Pindar 477, 459
Pingaud, Bernard 802
Pippidi, D. M. 343, 827, 834, 836, 843, 850, 866, 868
Pirandello, Luigi 558
Piron, Alexis 103
Piru, Al. 802, 804, 806, 809, 811, 814, 860
Pitcher, Seymour M. 852, 855, 856, 857
Pixérécourt, René Charles Guilbert de 537, 850
Pizzorusso, Arnaldo 830
Platon 6, 102, 103, 299, 300, 357, 358, 361, 373, 375, 388, 404, 412, 415, 431, 446, 447, 453, 458, 464, 580, 581, 588, 625, 660, 676, 712, 714, 817, 820, 824, 830, 834, 840, 849, 850, 852, 855, 858, 865.
Plehanov, G. V. 819, 878
Pleșoianu, Grigore 308, 315, 474, 567, 568, 581, 592, 843, 855, 856.
Pleynet, Marcelin 810
Pliniu 373
Plotin 631, 694
Plowert, Jacques 794
Plutarh 97, 259, 260, 263, 265, 268, 269, 273, 274, 275, 289, 361, 409
Podhoretz, Norman 812
Poe, Edgar Allan 113, 193, 216, 303, 331, 451, 468, 471, 608, 663, 665, 672, 683
Poenaru, Petrache 880
Poggioli, Renato 199, 792, 796, 798, 804, 809, 810, 811
Ponente, Nelo 807
Pons, Abbé de, Jean-François de 179, 378, 593, 833, 856
Ponge, Francis 141, 154, 805
Ponsard, François 311

Pontalis, J. B. 795, 864
Pontormo (Jacopo Carrueci) 234
Pop, Augustin Z. N. 819
Pop, Ion 803, 806, 811, 813, 814, 847
Pop Marţian, Dionisie 370, 708, 831, 869
Popa, Marian 793
Popa, N. I. 26, 407, 796
Pope, Alexander 287, 345, 463, 572, 730, 779, 787, 822, 828, 830, 855, 871
Popescu, Petru 33, 860, 865, 867
Popovici, D. 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 856
Porta, Antonio 812
Poteca, Eufrosin 162
Potra, George 880
Pouillon, Jean 858
Potter, George Reuben 817
Pound, Ezra 300, 822, 823
Poulet, Georges 800
Poussin, Nicolas 816, 827
Preminger, Alex. 795, 852, 855, 857
Prévert, Jacques 139
Prévost, Abbé, Antoine-François 782, 880
Prodicos 6
Prokofiev, Serghei 398
Propp, V. I. 597, 807, 857, 866
Proudhon, P. J. 10, 31, 792, 796
Proust, Marcel 33, 123, 142, 216, 257, 268, 506, 519, 630, 639, 802, 803, 805, 818, 819
Pulci, Luigi 570
Purcaru, Ilie 800
Puşkin, Aleksandr Sergheievici 732
Puttenham, George 242, 404

Q

Quatremère de Quincy, Antoine-Chrisostome 226, 238
Queneau, Raymond 139, 647, 808
Quevedo y Villegas, Francisco 241
Quinet, Edgar 281
Quincey, Thomas de 162, 168, 450, 629
Quintilian 233, 286, 390, 421, 428, 437, 510, 716, 730, 757

R

Rabelais, François 242, 246, 362, 464, 830
Racine, Jean 152, 208, 221, 237, 299, 345, 352, 368, 471, 529, 537, 548, 550, 705, 733, 787, 803, 832, 851, 852, 853
Rafael, Sanzio 335
Raicu, Lucian 807
Raimondi, Ezio 857, 858, 859, 867
Ralea, Mihai 19, 123, 268, 296, 315, 463, 468, 591, 605, 607, 609, 639, 713, 800, 803, 820, 823, 825, 841, 842, 843, 858, 861, 863, 880
Ramón de la Cruz 836

Ramus, Pierre 377, 381
Ranke, Leopold von 279
Rapin, Père, René 304
Ray, Man 653
Raymond, Ernest 807, 845, 847
Raymond, Marcel 9, 235, 791, 796, 798, 803, 806, 815, 816, 817, 825, 846
Reymond, Marcel 823
Rădulescu-Motru, C. 98, 800
Read, Herbert 827
Régnier, Mathurin 860
Rehder, Helmuth 860
Rémond de Saint-Mard, Toussaint 781
Renan, Ernest 3, 802
Renard, Jules 451, 867
Restany, Pierre 802, 803, 806
Revault D'Allones, Olivier 837, 839
Reverdy, Pierre 221
Rey, Agapito 857
Reynolds, Sir Joshua 738, 758, 843, 872, 875, 876, 879, 880
Ribot, Théodule 840, 841, 858
Ribemont—Dessaignes, Georges 153, 806
Ricardou, Jean 143
Richard, Jean-Pierre 148, 805, 864
Richards, J. A. 657, 792, 864, 877
Richardson, Samuel 548
Richelieu, Armand Jean Du Plessis, Cardinal de 298
Richter, Jean-Paul 244, 450, 451, 474, 548, 722, 841
Rigoley de Juvigny, Jean-Antoine 519
Rigaut, 802
Rigault, Hippolyte 829, 830, 831, 832, 833
Rilke, Rainer Maria 29, 130, 637
Rimbaud, Arthur 116, 117, 119, 120, 122, 131, 133, 145, 180, 184, 187, 193, 197, 202, 215, 216, 241, 344, 802, 803, 804, 805, 809, 811
Rivarol, Antoine de 244, 285, 297, 299, 758, 791, 874, 875, 876, 878, 879
Rivière, Jacques 114, 801
Robbe-Grillet, Alain 150, 155, 216, 602, 648, 796, 801, 805, 806, 808, 813, 846, 859, 865, 867
Robertson, 657
Robine, Nicole 795
Robortello, Francesco 336, 718
Roche, Denis 801, 803, 805
Roddier, Henri 794, 796
Rollin, Charles 510, 720, 846, 872, 875
Romein, Jan 819, 820
Ronsard, Pierre de 230, 329, 330, 447, 462, 467, 569, 571, 588, 700, 842, 866, 878
Roques, Mario 859
Rosa, Salvatore 232
Rosales, Luís 815
Rosetti, Alexandru 859
Rossanda, Rossana 809
Rostagni, Augusto 343, 871
Rothenstein, John 864
Rousseau, Jean-Jacques 102, 105, 106, 118, 152, 162, 165, 226, 281, 357, 411, 413, 436, 465, 507, 533, 603, 625, 772, 781, 801, 820, 830, 835, 836, 839, 843, 850, 874, 878, 880
Rousset, Jean 235, 250, 792, 798, 813, 815, 816, 817, 821, 831, 839, 841, 843
Rowe, Charles Gilbert 836

Roy, Claude 866
Ruskin, John 624, 630, 631, 634, 637, 651, 864
Russo, Al. 293, 822
Rusu, Liviu 308, 702, 716, 729, 818, 840, 841, 842, 843, 870, 871
Rusu, M. N. 793
Ruxăndoiu, Pavel 793

S

Sabbatini, Niccola 248, 544
Sade, Dominique-Alphonse-François, marchiz de 216
Sadoveanu, Mihail 352, 628
Saint-Amant, Marc Antoine Girard, de 246, 329, 382
Sainte-Beuve, Charles Augustin 82, 88, 179, 256, 269, 275, 285, 286, 288, 302, 323, 337, 341, 347, 496, 501, 511, 534, 619, 709, 756, 808, 819, 820, 821, 822, 826, 828, 829, 833, 845, 846, 850, 856, 858, 860, 869, 875
Saint-Cyr, Uc de 262
Saint-Evremond, Charles de Marguetel de Saint-Denis de 569, 832, 848, 855, 878
Saint-Jean, Raymond 795, 798, 799, 808, 842
Saint-Pol, Roux 183
Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duce de 162
Sainz de Robles, Federico Carlos 795, 816
Saisselin, Remy G. 872, 878
Salustiu 260
Samain, Albert 508
Sanctis, Francesco de 227, 358, 658, 697, 819, 820, 828, 852, 865, 870
Sand, George 549
Sanguineti, Edoardo 217, 810, 812, 813, 814
Sanielevici, Henri 18, 491, 511, 711, 714, 793, 826, 845, 847, 851, 857, 869
Sanouillet, Michel 218
Santeuil, Jean de 413
Sappho 313
Sarraute, Nathalie 113, 155, 166, 796, 800
Sartre, Jean-Paul 29, 46, 108, 109, 112, 134, 155, 170, 174, 209, 622, 628, 792, 796, 797, 800, 801, 802, 803, 804, 806, 807, 808, 846, 862, 866
Scaliger, Jules-César 336, 404, 405, 456, 532, 567, 569, 718, 827
Scarlatti, Domenico 217
Scarron, Paul 129, 331, 412, 422
Schelandre, Jean de 831
Schiller, Friedrich 92, 285, 311, 312, 314, 323, 344, 352, 388, 391, 421, 463, 471, 524, 552, 558, 591, 627, 628, 632, 635, 690, 693, 712, 833, 842, 851, 852, 853, 856, 861, 871
Shipley, J. T. 27, 795, 797, 799, 822
Scrivano, R. 815, 827
Schlegel, August Wilhelm 115, 306, 543, 551, 589, 729, 824, 858

Schlegel, August Wilhelm şi Friedrich 341, 731
Schlegel, Friedrich 284, 286, 311 312, 313, 342, 392, 420, 474, 499, 510, 537, 541, 563, 608, 705, 706, 708, 709, 715, 728, 729, 730, 731, 732, 833, 834, 869, 870, 871
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 548, 568, 715, 731
Scherer, Wilhelm 339
Schleiermacher, Friedrich 46, 551, 729, 731, 797
Schneider, Jean-Claude 802
Schneider, Marcel 864, 865, 866
Schopenhauer, Arthur 265, 434, 448, 454, 468, 528, 548, 560, 819, 839, 841, 853, 854
Schuhl, Pierre-Maxime 829, 832
Schuré, Edouard 538
Schückling, Levin S. 877, 878, 879, 880
Scott, Walter 548, 549
Schwob, Marcel 819, 820
Scribe, Eugène 408
Scudéry, Georges de 33, 250
Scudéry, M-lle de 289
Schwartz, Delmore 796
Sébillet, Paul 284, 447, 532, 707
Séché, Leon 852
Seeber, D. Edward 798
Segneri, Paolo 253
Segrais, Jean Regnauld de 369
Senac de Meilhan, Gabriel 831
Senancour, Etienne Pivert de 147, 313
Seneca 380, 509, 612, 773
Seroni, Adriano 846
Sewell, George 285
Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper, Earl of 428, 448, 454, 635
Shakespeare, William 18, 216, 270, 368, 392, 491, 528, 537, 544, 550, 552, 644, 666, 704, 832, 851, 852, 853
Shaw, George Bernard 216, 413, 544, 556, 836
Shelley, Percy Bysshe 452, 634
Sheridan, Richard Brinsley 420
Sidney, Sir Philip 242, 448, 454, 456, 460, 566, 695, 723, 835, 836, 840, 842, 843, 864, 868
Simon, Pierre-Henri 853
Simion, Eugen 824, 866
Simionescu, Mircea Horia 154
Simonde de Sismondi, Jean-Charles Léonard 71, 799
Simonini, Augusto 810
Simpson, Joyce G. 816, 824
Sisk, John P. 801
Smeu, Grigore 861
Socrate 6, 446, 458
Soffici, Ardengo 156
Sofocle 536, 540
Sollers, Philippe 108, 137, 145, 205, 798, 801, 802, 804, 805, 812, 859
Solger, Carl Wilhelm Ferdinand 558
Somi, Leon de 528
Sommer, Radu 861
Soreil, Arsène 800, 823, 872
Sorel, Charles 129, 154, 391, 394, 831, 833
Sorescu, Marin 155, 864
Sorokin, Pitirim A. 861
Souday, Paul 820
Soulié, Frédéric 133
Souriau, Etienne 561
Southey, Robert 280
Souvestre, Emile 481
Söter, István 844

Spaltmann, Günther 807
Spencer, Herbert 427, 878
Spengler, Oswald 506
Spenser, Edmund 840
Spingarn I. E. 841, 842, 843, 870
Spinoza, Baruch 7, 874
Spirito, Ugo 861
Spitzer, Leo 46, 315, 797, 825, 856, 873
Spranger, Eduard 625, 861, 862
Stamati, Constantin 658, 865
Stanca, Radu 640, 863
Staël-Holstein, Germaine Necker baroană de 37, 284, 294, 310, 325, 343, 397, 418, 459, 497, 540, 543, 573, 737, 744, 771, 774, 824, 843, 851, 872, 873, 874, 876, 878, 879, 880
Stankiewicz, Edward 870
Starobinski, Jean 46, 169, 797, 803, 805, 826, 827, 829, 839, 855
Stănescu, Nichita 19, 435, 452, 793
Stegmeier, Henri 816
Steiger, Emil 722
Stein, Gertrude 285
Stein, Rolf A. 857
Steinberg, S. H. 820
Steiner, George 802, 803, 805
Stempel, Wolf Dieter 868
Stendhal (Henri Beyle) 132, 139, 165, 173, 281, 323, 368, 387, 418, 537, 540, 543, 548, 821, 832, 837, 851, 852, 853
Sterian, Paul 156
Streinu, Vladimir 19, 254, 286, 793, 803, 822, 842, 860
Strich, Fritz 235, 312, 824
Stuart, Donald Clive 849, 850
Suarès, Carlo 201
Suchianu, D. I. 607, 708, 819, 861
Sue, Eugène 133
Suetoniu 260
Suidas 584
Sulzer, Johann Georg 22, 794
Svevo, Italo 618
Swift, Jonathan 216
Swinburne, Charles Algernon 530, 628
Szabolcsi Miklós 808, 811, 812, 813
Szondi, Peter 797, 869, 871
Szyrocki, Marian 817
Symons, Arthur 518
Sypher, Wylie 816

Ş

Şerban, Geo 806, 848
Şklovski, Victor 591, 691, 700, 858

T

Tacit 260, 509
Tahureau, Jacques 380
Taine, Hippolyte 32, 256, 266, 269, 275, 287, 323, 500, 770, 796, 818, 819, 820, 822, 845
Tanaşoca, Nicolae-Şerban 834, 835, 848
Tapié, Victor L. 812, 814, 816, 825
Tasso, Torquato 116, 237, 245, 253, 381, 449, 453, 464, 469, 570, 579, 583, 594, 816, 824, 856, 866
Tassoni, Alessandro 571
Tatarkiewicz, Wladislav 821
Tănăsescu, Manuela 818

Tăutu, Ioan 262
Teodorescu, Virgil 804, 869
Teofrast 403
Tertulian, N. 410, 814, 861
Terrasson, Jean 374
Tesauro, Emanuele 131, 243, 244, 247, 253, 817
Théophile de Viau 381, 383, 389, 832
Thespis 536, 707
Thibaudet, Albert 82, 397, 709, 714, 730, 820, 833, 860, 870, 880
Thompson, Sith 854
Thorall, William Flint 794, 797
Tyard, Pontus de 447
Tieck, Johann Ludwig 630
Tigerstedt, E. N. 841
Tilgher, Adriano 451, 725, 796
Tintoretto (Jacopo Robusti) 234
Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez) 526, 542
Tit-Liviu 507, 509, 511
Tizian, (Tiziano Vecellio) 463
Tînianov, Iuri 51, 695, 798, 869, 870
Todorov, Tzvetan 671, 729, 792, 798, 806, 858, 865, 866
Toffanin, Giuseppe 239, 834
Tolnai Gábor 816
Tolnay, Ch. de 841
Tolstoi, Leon 102, 625, 801
Tomaşevski, Boris 858, 867, 869, 871
Tomuş, Mircea 793
Topîrceanu, G. 296
Torouţiu, I. E. 865
Torre, Guilermo de 199, 809, 810, 811, 813
Toynbee, Arnold 506
Triolet, Elsa 811
Trissino, Giangiorgio 402, 413, 435, 570, 837, 838, 839
Trueblood, Alan S. 817
Tucidide 306
Turgot, Anne-Robert-Jacques 375, 510, 832, 846
Tzara, Tristan 105, 120, 130, 134, 140, 146, 183, 201, 208, 211, 213, 215, 216, 218, 222, 282, 644, 801, 803, 804, 805, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 821

U

Uccello, Paolo 217
Unamuno, Miguel de 268, 820
Ungheanu, Mihai 793, 832, 866
Ureche, V. A. 308
Urmuz 121, 155, 216, 220, 221

V

Vaché, Jacques 201
Valerian, Ion 880
Valéry, Paul 29, 62, 77, 113, 115, 118, 120, 126, 134, 138, 153, 218, 245, 305, 309, 314, 315, 320, 325, 331, 336, 341, 449, 451, 462, 464,

468, 470, 474, 475, 479, 505, 519, 589, 629, 695, 696, 700, 733, 772, 796, 798, 799, 802, 803, 804, 806, 823, 824, 825, 827, 841, 842, 843, 844, 848, 858, 868, 870, 878
Valla, Lorenzo 510
Vallier, Dora 803, 806, 843
Van Hook, Larne 798
Van Tieghem, Paul 490, 703, 821, 854, 869, 871
Van Tieghem, Philippe 868
Vardalah, Constantin 540
Varro, M. T. 209
Vasari, Giorgio 262, 263, 265, 460, 819, 842
Vasoli, Cesare 817
Vauvenargues, Luc de Clapiers, marchiz de 285, 363, 376, 455, 874, 878, 879
Vax, Louis 671, 799, 865, 866
Vauquelin de la Fresnaye, Jean 462
Văcărescu, Ion 400
Văcărescu, Nicolae 254
Velásquez (Diego Velásquez de Silva) 233
Velleius, Paterculus 365, 513
Venturi, Lionello 737, 772, 785, 797, 798, 799, 872, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880
Verlaine, Paul 120, 505, 507, 509, 514, 516, 518, 629, 803
Vergez, Gabriele 808
Verne, Jules 674
Verneux, Roger 795, 876
Vianu, Tudor 19, 184, 234, 254, 270, 297, 306, 307, 308, 463, 471, 481, 632, 639, 640, 747, 793, 802, 803, 804, 808, 815, 816, 820, 840, 841, 842, 844, 853, 858, 859, 860, 862, 863, 870, 874, 875, 877
Vial, Francisque 830, 831, 832, 833, 874, 875, 878, 879, 880
Vicaire, Gabriel 523
Vico, Giambattista 110, 345, 391, 409, 457, 506, 528, 583, 657, 828, 833, 865
Vida, Girolamo 242, 336, 451, 566
Vigny, Alfred de 216, 544, 562, 852
Villars, abbé Montfaucon de 681
Villemain, Abel-François 511, 846, 855
Villiers, André 853
Villiers de l'Isle-Adam, Auguste 492
Villon, François 808
Vinea, Ion 140, 158
Visconti, Ermes 342
Virgiliu 89, 116, 337, 367, 380, 384, 395, 453, 458, 566, 569, 570, 747
Vives, Luis 225, 510
Vischer, F. T. 538, 574
Vitruviu 233, 716
Vivante, A. 866
Vlad, Ion 856
Voinescu II, Ion 285, 821
Voisine, Jacques 819, 821
Voiture, Vincent 153, 251, 253
Voltaire (François Marie Arouet) 12, 16, 103, 152, 226, 244, 267, 270, 289, 324, 340, 354, 359, 369, 376, 388, 390, 394, 401, 414, 418, 435, 448, 455, 474, 570, 571, 606, 678, 704, 730, 732, 742, 753, 770, 771, 778, 780, 782, 787, 792, 819, 820, 822, 830, 831, 832, 833, 836, 837, 840, 843, 855, 857, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880

Volpe, Galvano della 811, 814, 877
Voltz, Pierre 805, 835, 837, 838
Voronca, Ilarie 186, 196, 210, 218, 810, 811, 813
Vossius, G. 531
Vossler, Karl 852, 870
Vulcan, Petre 846
Vulcănescu, Mircea M. 830
Vulpescu, Romulus 647

W

Wackenroder, Wilhelm Heinrich 729
Wagner, Richard 241, 252, 523, 528, 850
Wais, Kurt 859
Walpole, Horace 862
Walzel, Oscar 235, 716
Warnke, Frank J. 817
Warren, Austin 14, 622, 819, 820, 844, 858, 868, 870
Warton, Thomas 572, 871
Webster, John 164
Wehrli, Max 840, 850, 858, 870
Weidlé, Wladimir 796, 802, 804, 805, 813
Weinberg, Bernard 841, 874
Weintraub, Viktor 843
Weiss, Aureliu 854
Wellek, René 9, 14, 622, 791, 797, 798, 802, 807, 815, 818, 819, 820, 821, 822, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 833, 835, 837, 838, 839, 841, 842, 844, 846, 847, 848, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 857, 858, 862, 868, 870, 871, 872, 874, 875, 876, 877, 879
Wells, H. G. 673
Whistler, James Abbot Mc. Neill 463
Wieland, Christoph Martin 285
Wilder, Thornton 556
Whitman, Walt 216
Whitmore, Charles Edward 797, 798, 799
Whitney, Lois 857
Wier, Dennis R. 791
Wilde, Oscar 31, 248, 457, 479, 556, 624, 627, 628, 630, 633, 636, 639, 682, 699, 796, 861
Willamowitz-Moellendorf, U. von 233
Williams, Raymond 801, 842
Wilpert, Gero von 794, 807, 827, 851, 863
Wimsatt Jr., William K. 807, 834, 835, 836, 838, 846, 849 852, 855, 856, 864
Winckelmann, J. J. 242, 297, 300, 309, 339, 394, 823, 830, 847
Winters, Ivor 863
Woolf, Virginia 263, 804
Wölfflin, Heinrich 229, 234, 235, 239, 252, 312, 321, 324, 341, 579, 689, 815, 828, 867
Wordsworth, William 455, 466, 478, 499, 530, 649, 657, 879
Wundt, Max 715
Wotton, Sir Henry 375

X

Xenofon 260, 265, 676
Xenopol, A. D. 281

Y

Yeats, W. B. 173, 552
Yelland, H. L. 794, 822
Young, Edward 216

Z

Zamfirescu, Duiliu 165, 326, 362, 626, 637, 848
Zarifopol, Paul 97, 158, 343, 347, 609, 623, 640, 689, 800, 806, 827, 828, 834, 838, 839, 863, 880
Zimmermann, H. 691
Zola, Emile 285, 503, 544, 642, 787
Zonta, Giuseppe 815, 828
Zweig, Stefan 277
Zuccaro, Federigo 454

BCU IAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Sumar analitic

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PENTRU O „NOUĂ CRITICĂ“:
CRITICA IDEILOR LITERARE (p. 1)

Revendicarea *noutății* acestui gen de critică: I. Caracter *subiectiv*, puternic personalizat, obiect de „plăcere“ specifică: critică liberă, autotelică, incitată de satisfacția cunoașterii, erudiției, analizei, sintezei, angajării totale; mod *sui generis* de existență și realizare critică (p. 1); II. Motivarea *obiectivă*, de esență semantică: marea neclaritate și labilitate a conceptelor literare; 1. *Aspectul tradițional* al „crizei“ terminologiei; istoricul problemei; Confucius — cap de serie; starea actuală, profund negativă, a definițiilor fundamentale în estetica, istoria și critica literară; 2. *Cauzele confuziilor semantice:* a) realitatea sensibilă, emoțională, „inefabilă“ a artei literare; b) abundența; c) contradicția; d) confuzia; e) abuzul; f) uzura sensurilor; g) caracterul „creator“ al procesului: elasticizarea și dezvoltarea continuă a conceptelor literare (p. 5); III. *Necesitățile momentului spiritual românesc actual:* 1. *Nivelul* conținutului de idei al criticii literare: imperfecțiuni sub raportul: clarității, solidității, explorării sistematice; critica aproximațiilor, confuziilor, scepticismului și relativismului terminologic; 2. Erori dublate de insuficienta cunoaștere a *tradiției românești*, chiar dacă incipiente, a hermeneuticii, revendicărilor criticii „clasice“, teoretizărilor și încercărilor ultimelor decenii de soluționare a problemei; reviriment în cadrul criticii actuale (p. 13); IV. *Necesitatea sintezei* la antipodul tendințelor moderne de specializare extremă: 1. Redescoperirea și reintegrarea „dicționarelor“ critice actuale în *marea tradiție enciclopedică* a spiritului european; 2. *Situația și tendințele actuale* ale dicționarelor de termeni literari; 3. *Concepția dicționarelor existente:* tipurile principale, critica lor; eșecul *Dicționarului internațional de termeni literari;* 4. *Punctele esențiale de divergență* față de totalitatea lucrărilor publicate: a) deschidere mai accentuată spre conceptele literare moderne; b) introducerea unei metode unitare, opusă eclectismului, obiectivismului și pozitivismului predominant;

c) respingerea oricărui dogmatism și oficializări terminologice; d) formulă și metodă convențională pentru discuția critică și propunerea de noi idei, în perspectiva unei experiențe personale și viziuni totale despre critica, istoria și specificul literaturii (p. 20); V. Critică cerută și de *orientarea literaturii moderne*, de mare vocație „problematică", teoretică și reflexivă, tot mai bine marcată: 1. Convertirea literaturii într-o *meditație* asupra propriei sale condiții, tehnici și limite; apariția operelor inclasificabile: semi-teoretice, semi-poetice, a „poetului" dublat de „critic"; interferența și suprapunerea *literatură=critică;* 2. De unde: necesitatea *criticii criticii*, a *criticii conștiinței critice a literaturii*, forma cea mai modernă de critică, etapă inevitabilă; rolul ideilor și conceptelor în critică și literatură; starea actuală a conștiinței estetice românești cere o astfel de critică (p. 28); VI. *Obiectul criticii ideilor literare: ce este o idee literară?);* 1. *Noțiune* sau *concept* literar; 2. *Principiu, definiție*, program, proiect, problemă, teorie, concepție, doctrină, sistem; note specifice: a) sfera ideii literare invariabil mai mare decît a conceptului; b) ideea literară anticipă și prefigurează conceptul: respingerea „nominalismului"; fenomenele și ideile literare anticipă conceptele corespunzătoare; c) caracter de „sistem" și *structură*, cu dublă dimensiune: *sincronică* și *diacronică;* d) ideile sînt *opere*, „creații"; e) vast depozit și receptacol de *semnificații deschise;* 3. *Reprezentare literară latentă;* 4. Idee *generală* și *permanentă;* 5. Idee *reprezentativă:* simbol, tip, emblemă; caracterul alternativ și „permutațional" al ideilor literare (p. 34); VII. *Metodă particulară* de tip *hermeneutic:* 1. Modelarea ideilor literare; recunoașterea unui model-arhetip, stereotip, coerent, structural, perfectibil, periodic, circular, supraistoric, anti-„original"; 2. Alternanță *sinteză-analiză-sinteză* / analiză-sinteză-analiză; 3. Relația *tot-parte-tot* / parte-tot-parte; aplicarea ciclului hermeneutic în critica ideilor literare; 4. Dublul circuit al conceptelor estetice: *preconcept-concept obiectiv-preconcept* / concept obiectiv-preconcept-concept obiectiv; 5. Confruntarea istorică: *prezent-trecut-prezent* / trecut-prezent-trecut; istoria ideii implică propria sa descriere analitică; *sincronie și diacronie*, viziune clasică și modernă; ultime consecințe: a) critica ideilor literare se confundă cu semantica istorică a ideilor literare; b) critica ideilor literare se confundă cu istoria ideilor literare; 6. Colaborarea: *documentare-asimilare creatoare-documentare* / asimilare creatoare-documentare-asimilare creatoare; rolul „erudiției" și aparatului critic; funcția citatelor: a) confirmarea și consolidarea ideilor literare; b) clarificarea și nuanțarea ideilor literare; c) configurarea ideii literare; d) asimilarea; e) asumarea citatului de către ideea literară; f) noua personalitate a citatului; relația dintre ideea literară și textul literar; limitele acestei confruntări; 7. *Condiția și valabilitatea* defini-

ţiei hermeneutice; caracterul său obiectiv, neconvenţional; verificare periodică, raţiune, „logică" interioară, formalizare, tipizare, selectivitate, valoare euristică, instrumentală; critica ideilor literare — condiţia oricărei critici; 8. *Limitele metodei hermeneutice:* a) necesitatea definiţiilor *a priori*, respingerea acuzaţiei de tautologie; b) inadecvarea dintre idee şi textul literar; discontinuitate şi contradicţie; c) imposibilitatea clarificării integrale; d) indeterminarea relativă a conceptelor şi ideilor literare; metodă deschisă, perfectibilă (p. 39); VIII. *Funcţia creatoare a criticii ideilor literare;* calitate egală cu a oricărui gen de critică: 1. *Capacitate creatoare: sinteză = creaţie*, prin selecţie şi reconstrucţie; 2. *Originalitate relativă;* vanitatea priorităţii imposibile; integrare obligatorie într-o tradiţie; antecedenţi inevitabili; circularitatea oricărei idei literare: redescoperire personală de adevăruri impersonale; revalorificare în contexte naţionale, regionale; experienţă „stilistică" personală (p. 68); IX. *Noua formă de critică:* 1. Integrarea şi depăşirea obiectivelor criticii literare; 2. Intersecţie şi joncţiune cu „noua critică": explorarea semnificaţiilor deschise ale ideii literare; 3. Delimitarea unui nou spaţiu în interiorul „noii critici": în locul operei literare — critica ideii literare; omologia: *idee = operă = re-creaţie critică;* în centrul atenţiei nu personalitatea operei literare, ci personalitatea problemei literare; 4. *Coexistenţă şi colaborare* cu alte genuri ale criticii literare; posibilitatea cronicii specializate; avantajele teoretice şi practice ale criticii ideilor literare (p. 75); X. *Critica ideilor literare şi tendinţele criticii române actuale:* necesitatea extinderii şi adîncirii bazei teoretice, sporirea tensiunii ideologice, punct obligat de trecere, integrare şi depăşire continuă, respingerea epigonismului de orice speţă; premisă pentru orice construcţie critică viitoare (p. 80).

ACTUALITATEA (p. 83)

Disociaţiile necesare ale ideii de actualitate: I. Categoriile *temporale*, cronologice, cotidiene, ale actualităţii literare: 1. Actualitate *individuală / colectivă, subiectivă / obiectivă;* 2. Actualitatea *creatorului* şi a *publicului;* neaderenţe şi contradicţii între: 3. *Conţinutul* şi *reflectarea* actualităţii; 4. *Spontaneitatea* şi *programarea* actualităţii; 5. *Realitatea* şi *simularea* actualităţii; 6. Deosebiri *calitative* şi *cantitative*, actualitate autentică şi mimată (p. 83); II. Confuzia *actualitate = modern, modernism,*

modernitate; tradiţia acestei confuzii şi suprapuneri inevitabile (p. 85); III. *Tipurile* şi *coordonatele* temporale ale actualităţii: cronologică, genetică, istorică, universală; actualitatea concretă, fundamentală a operei: momentul genetic, creator: 1. Realitatea *cronologiei* interioare a literaţilor, criticilor, istoricilor literari, lecturilor; 2. Confuzia *actualitate interioară = actualitate cotidiană*, exterioară; conflicte, alternative, compensaţii; inexistenţa actualităţii pure, inevitabil efemere; creatorii resping efemerul; sterilitatea actualităţii goale; efecte negative în critica şi presa literară; 3. Confuzia *actual = contemporan*, sensurile acestei noţiuni; contemporaneitate formală şi reală; superioritatea transpunerii şi coincidenţei esenţiale cu prezentul; 4. Confuzia *actual = conţinut social-istoric-imediat*; relativitatea caracterului „microsociologic" al purtătorilor de cuvînt ai actualităţii; frecvenţa şi ponderea variabilă a grupurilor care „fac" actualitatea, coeficienţi foarte variabili; problema *exponenţilor* actualităţii, mari deosebiri calitative, profesionale, subiective; coincidenţa şi noncoincidenţa dintre exponenţii actualităţii şi autori; extrema relativitate a acestor confruntări; 5. Actualitatea ca *esenţă*, expresie a unui *Zeitgeist;* dificultăţile perceperii şi definirii „spiritului timpului" (p. 86); IV. *Esenţa* actualităţii: întîlnirea dintre actual şi clasic, etern şi actual, în sfera ideii de universalitate, permanenţă, durabilitate; eterna actualitate a creaţiilor „clasice" sau „moderne" (p. 96); V. *Eroarea* negării autorilor clasici în numele principiului actualităţii: 1. Respingerea pretinsei prejudecăţi a „capodoperei"; 2. Respingerea exclusivismului actualităţii literare şi obligatorii (p. 97).

ANTILITERATURA (p. 100)

I. Utilitatea analizei conceptului; fază ultimă dintr-un lung *proces istoric*, determinat de confuzia şi competiţia valorilor; reacţiuni şi critici antiliterare tipice: 1. Originea sacră a „scriiturii"; 2. Critica etico-religioasă, antică şi modernă; 3. Obiecţiile filozofiei profane, din perspectiva absolutului, Ideii, *numenului* etc.; 4. Opoziţia vitalistă; 5. Varianta autenticităţii; 6. Cultul realităţii elementare, a „obiectelor"; 7. Rezistenţa „socialului", *praxis*-ului politic şi revoluţionar; 8. „Legea istorică" a decăderii şi perimării artelor şi literelor; 9. Efectul crizelor şi tragediilor istorice contemporane; 10. Generalizarea psihologiei antiliterare, sub presiunea convergentă a acestor factori (p. 100); II. *Criza conceptului de literatură*, formele

sale, tendinţa de recuperare a esenţei artei literare şi poeziei (p. 114); III. *Apărarea esenţei literaturii*, prin delimitare netă şi sistematică de opusul său: antiliteratura; opoziţia dintre literatură (=cultură literară) şi poezie (=artă literară); formele rezistenţei antiliterare: 1. Constituirea antinomiei poezie-literatură, reflexul defensiv (prin negaţie) al poeziei; aspectul său pozitiv: proclamarea purităţii poeziei şi denunţarea impurităţii literaturii; 2. Opoziţia poezie-cultură literară (erudiţie, spirit livresc), anticlasicism, antiacademism; 3. Consolidarea şi răspîndirea conceptului peiorativ de literatură; rolul realiştilor, simboliştilor, avangardei, criticii moderne; 4. Apariţia şi semnificaţia conceptului de *aliteratură;* 5. Motivarea estetică a reacţiunilor antiliterare, oscilare între *excesul de literatură* (=artă literară) şi *lipsa de literatură:* a) suprasaturare şi sufocare „estetică", criza noţiunii de frumos şi artă; b) rezistenţă şi revoltă antiliterară, cu motivare multiplă: 1. antiestetizare; 2. antiformalism; 3. antiretorism; 4. „antiterorism"; 5. anticonţinutism; c) excesul de literatură determină carenţa literaturii, aspectul negativ al lipsei de literatură; d) patru tipuri de atitudine „antiliterară": 1. ruptura (avangardistă) de tradiţiile estetico-literare ale literaturii; 2. antiliteratura ca formă de recuperare a esenţei literaturii, coruptă de pseudo-literatură; 3. nonliteratura (nonarta, neantul estetic, inexistenţa valorii literare, „urîtul") şi subliteratura; 4. paraliteratura (p. 116); IV. *Metoda estetică a antiliteraturii: negaţia ca tehnică literară*, valorizarea negaţiei, contestarea şi recuperarea: 1. Ideii de artă; 2. Frumos; 3. Poezie şi literatură; 4. Poet şi autor; 5. Creaţie; 6. Tehnicii compoziţiei; 7. Activitatea creatoare declarată superioară creaţiei; 8. Meditaţia posibilităţii creaţiei; demascarea, autoironia creaţiei; 9. Depoetizarea poeziei, prozaizarea literaturii (p. 128); V. *Criza limbajului şi a comunicării literare;* 1. Limitele şi insuficienţele limbajului; 2. Îndoiala asupra naturii şi justificării limbajului; 3. Excesul limbajului; 4. Teoria *tăcerii, liniştii;* formele vidului verbal; a) începutul indistinct al creaţiei; b) vorbirea interioară; c) refuzul semnificaţiei: asimbolie şi polisimbolie; d) forma goală a spunerii; e) limbajul negaţiei: nonlimbajul ca limbaj, formele acestei orientări (p. 141); VI. *Imposibilitatea antiliteraturii*, „moartea" şi „renaşterea" continuă a literaturii; lărgirea conceptului de literatură, nu şi anularea] sa; 1. Inconsistenţa bazei teoretice a antiliteraturii: *sofismele:* finalizării, intenţionalităţii, semnificaţiei, indeterminării, autonegării, absolutului. puritătii; 2. *Rezistenţa teoretică*, anticipări şi aspecte; refuzul scriitorilor de a accepta ideea distrugerii literaturii; literatura ca artă şi limbaj permanent şi universal; [imposibilitatea desfiinţării funcţiei poetice a limbajului; 3. *Substituirea literaturii* printr-o altă literatură, negaţia ca temă şi realizare literară; cazul barocului şi avangardei; 4. *Antiliteratura, gen literar:* antipoezia, antilirismul, anti-

epicul, antificţiunea, antiromanul, antimemoriile, antijurnalul, critica — gen antiliterar; 5. *Recuperarea antiliteraturii*, ciclu analog avangardei; 6. Poziţia „antiliteraturii" române, dificultăţi şi critici (p. 149).

AUTENTICITATEA (p. 160)

Elasticitatea conceptului: I. Sensul originar — predominant etic: *autenticitate=sinceritate*, onestitate interioară; normă de viaţă şi program autobiografic, memorialist, confesional; primele intuiţii româneşti ale autenticităţii; urmări inevitabile: 1. Progresul şi răspîndirea *autoanalizei;* 2. Conştiinţa *unicităţii;* 3. Idealul de a fi *natural;* valorificarea poeziei populare, „naturale" (p. 160); II. Sensurile *obiective*, toate în sfera noţiunii de: *adevărat, veridic, atestat;* autenticitatea scrierilor care deţin *(Biblia)* sau exprimă adevărul (literatura realistă); recuperarea în sens estetic a faptelor „adevărate", „autentice"; consecinţe directe: 1. Literatura *documentului;* 2. *Dosarelor de existenţă*, „feliilor de viaţă" (p. 164); III. Fundalul *filozofic* al autenticităţii: raţionalism pur, naturism, întoarcere la primordial, originar, *Urphänomen*, preocupare pentru esenţă, existenţă, experienţă imediată, concretă; aplicaţii literare: dicteul automat suprarealist (p. 166); IV. Sensul fundamental *estetic:* atribut suprem al artei, *esenţa* şi *specificul artei:* poet şi *operă autentică=adevărată*, realizată artistic; definiţiile fundamentale ale autenticităţii operei literare: 1. Utilizarea *„documentelor"* de orice tip; 2. Conţinut *substanţial*, operă care dă intuiţia şi senzaţia concretului; 3. *Structură* artistică literară, organizare, totalitate; autenticitatea este prin definiţie antihaotică; 4. *Esenţe* şi *tipuri* generale=esenţa unui autor, opere, epoci; 5. Triumful *naturii* asupra *culturii*, civilizaţiei, convenţiei; 6. Energie creatoare *spontană*, genuină, imperioasă; 7. *Originalitate* (p. 167); V. Atitudine eminamente *antiartificială*, reacţiune *anticalofilă*, antiformalistă, antiretorică; rădăcinile autenticităţii; pendulare permanentă: manierism/realism; elogiul „simplităţii" încă în plin baroc; revendicări moderne, în spirit antiartificial; urmări şi teorii literare moderne: 1. Oroare de *stil* şi *fraze;* 2. Fuga de *compoziţie, meşteşug, meserie;* repudierea „retoricii" şi a „literaturii"; primele teoretizări româneşti; 3. Stare de spirit declarat *antiliterară*, anticompoziţie, antistil (p. 172); VI. *Ambiguităţile* şi *riscurile* autenticităţii, idee care nu se confundă cu: 1. *Sinceritatea* absolută; 2. *Spontaneitatea* pură, amorfă, anorganică; 3. *Limitele* limbajului: autenticul pur este incomunica-

bil, intraductibil; 4. Practica riguros consecventă a autenticităţii corespunde, în ultimă analiză, unui *eşec artistic* (p. 174); VII. *Paradoxul* ideii de autenticitate: arta implică autenticitatea, dar excesul de autenticitate riscă s-o distrugă (p. 176).

AVANGARDA (p. 177)

I. 1. *Dificultăţile* studiului avangardei: mit, fenomen heterogen, de complexitate intrinsecă, în deplasare continuă; 2. Metaforă militară, istoria şi „rezistenţele" sale (p. 177); II. În jurul nucleului „militant", notele fundamentale ale conceptului; *spiritul avangardei:* 1. Fenomen *precursor*, de anticipaţie; 2. Spirit eminamente *ofensiv;* 3. *Ruptura*, discontinuitatea absolută; 4. Formă de *insurecţie totală;* 5. Complexul *agresivităţii;* 6. *Negaţia* radicală; 7. Dramă existenţială, dilema acută *ori-ori*, aspiraţia eliberării totale, recuperarea purităţii originare; 8. Aspiraţie „futuristă", mesianism (p. 179); III. *Formele practice ale rebeliunii* şi nonconformismului: 1. Convergenţa şi divergenţa dintre „rupturile" politico-sociale şi literare; tipuri de raporturi „revoluţionare": a) colaborarea şi alianţa ocazională; b) rol de precursor; c) recuperare şi încadrare în dublu sens: conservator şi progresist-revoluţionar; d) trecerea de la revoltă la revoluţie, trepte de parcurs; 2. Spiritul antitradiţionalist în cultură şi literatură; 3. *Negarea artei tradiţionale*, prilej de confuzii, unele inevitabile, cu: a) ideea de noutate literară; b) modern, modernism, modernitate, actualitate; c) experiment; d) formalism; e) decadenţă; f) ultima şi cea mai violentă reacţiune anticlasică; g) avangarda-atitudine „eternă" (p. 188); IV. *Notele avangardei specific literare*: 1. Caracter profund *programatic*, tehnica manifestului şi a prozelitismului; 2. *Antiartă* şi antiliteratură; 3. Negaţie în numele poeziei, în sensul recuperării esenţei poeziei; reîntoarcere la originar, primordial, paroxism şi exasperare a necesităţii purităţii; 4. *Stil* şi tehnică literară: a) caracter „critic", farsă, grotesc, parodie; b) eliberarea de realitate şi ficţiune; c) eliberare continuă a expresiei, formelor şi compoziţiei; d) subminarea şi negarea limbajului (p. 199); V. *Ciclul interior* al avangardei, de la ruptură şi anticipare, la construcţie; 1. Tendinţă de dogmatism şi psihologie sectară; 2. Imposibilitatea „blocării" mişcării de ruptură; avangarda este totdeauna posibilă; 3. Vocaţia avangardei: negarea avangardelor anterioare; 4. Pulverizarea inevitabilă; 5. Îmbătrînirea, uzura; 6. Fatalitatea autonegaţiei, „sinuciderea"; 7. Reconstruc-

ţia involuntară, cvasi-automată; 8. Relativitatea — predominant teoretică — a „rupturii"; succesiunea, continuitatea inevitabilă a tradiţiei selective: puritatea primitivă, populară; revendicarea şi recuperarea precursorilor (p. 206); VI. *Ciclul social* al avangardei: integrare şi asimilare progresivă în structuri stabile şi oficiale; fenomenul „îmburghezirii", diversiune sau asimilare inevitabilă?; obiect de consum, exponat de muzeu, temă de studiu academic, „clasicizare" continuă (p. 217); VII. *Evaluare estetică*, globală: 1. Avangarda — sinonim al valorii, calităţii, talentului; avangarde reale şi false, mimetice; situaţia avangardismului românesc; critici dogmatice şi legitime; 2. Primatul realizării artistice; aspiraţiile constructive ale avangardei: contribuţiile efective, importanţa lor intrinsecă şi, mai ales, istorică (p. 219); VIII. Problema *datării:* avangardă „eternă", cu un moment de maximă afirmare şi violenţă, în prima jumătate a secolului XX; proces deschis, posibilitatea unor „noi" avangarde (p. 223).

BAROCUL (p. 225)

I. Dificultăţile definiţiei, începînd cu precizarea originii noţiunii; sinteză probabilă, realizată încă din sec. al XVI-lea, a ideii de perlă şi figură silogistică, ambele în accepţie negativă; alte etimologii improbabile: stîncă granitică, fraudă; fixare, în dicţionarele sec. al XVIII-lea, a sensului figurat: neregulat, bizar, inegal (p. 225); II. Tenacitatea *înţelesului negativ al cuvîntului:* urît, extravagant, fals, ridicol, strident, curent în sec. al XVIII-lea la scriitori, esteticieni, ideologi; preluarea definiţiei negative de către esteticienii secolului următor; teoretizare, cu note agravante, la B. Croce; respingerea totală a barocului (p. 226); III. Dificultăţile încadrării într-o *categorie spirituală şi existenţială*, în sensul unui baroc etern, supraistoric, pur tipologic; vocaţie pentru dezechilibru, contrarietate, instabilitate; de unde expresia: 1. Sentimentului universal al *contradicţiilor* vieţii, polaritatea; 2. *Mobilităţii*, fluidităţii, mişcării; 3. *Percepţiei oscilante:* realitate şi irealitate, esenţă şi aparenţă; teatralitate, metamorfoză, ostentaţie, disimulare; amăgire şi dezamăgire; 4. *Dezagregării interioare*, producătoare de antiteze pe toate planurile existenţei; 5. *Antagonismului psihologic*, raţiune şi pasiune, „înţelepciune" şi „nebunie", care dau şi o nouă definiţie a poetului; 6. *Pesimismului*, care urmează decepţiei, determinată şi obiectiv de cauze politico-sociale specifice epocii (p. 227); IV. *Stilul baroc*, expresie

estetică permanentă şi universală a spiritului baroc; diversificarea sa în variante şi „curente": euphuism, gongorism, conceptism, marinism etc.; prestigiul ascendent al noţiunii de *manierism;* încadrarea barocului în teoria evoluţiei stilurilor, fază decadentă a istoriei oricărui stil; dificultatea aplicării categoriilor stilistice-plastice în literatură; note acceptabile: echilibru instabil, mobilitate, metamorfoză, predominarea decorului şi iluziei, tensiune, predispoziţia spre disonanţă şi contrast; drept urmare: imposibilitea reprezentărilor obiective, „naturaliste", proliferarea formelor (p. 233); V. *Încadrarea istorică* a barocului, opusă definiţiei stilistice: sfîrşitul sec. al XVI-lea —prima jumătate a sec. al XVIII-lea; dificultatea aplicării definiţiei şi periodizării baroce *tuturor* artelor acestei perioade; coexistenţa şi alternativa elementelor clasice şi romantice în diferite culturi şi literaturi; determinări şi afinităţi sociale: aristocratico-ţărăneşti (baroce), burgheze (clasice) (p. 236); VI. Înlocuirea sau dublarea alternativei tradiţionale *clasic-romantic*, prin *clasic-baroc*, antiteză stilistică echivalentă; argumente în favoarea acestei teze; controversa şi dificultatea caracterizării „baroce" a întregului secol al XVII-lea, consacrat de critică drept „clasic" (p. 238); VII. *Conştiinţa estetică*, aspectul cel mai caracteristic şi valoros al spiritului baroc; principiu de bază: tensiunea în unitate, disciplinarea instabilă a elementelor contradictorii, concilierea polarităţii, relaţia, analogia, *similia;* consecinţe: 1. Intuiţia *corespondenţei* artelor, imaginilor, senzaţiilor; 2. vocaţia *emblemelor*, legendelor, „caligramelor"; 3. Figura de stil fundamentală: *concetto, agudeza* etc.; esenţa sa metaforică, paradoxală, „spirituală"; 4. Efectu, de surpriză, *il stupore, il maraviglioso*, obţinut şi prin descoperirea şi valorificarea „urîtului"; 5. Elogiul *noutăţii* şi *varietăţii;* 6. Hedonismul estetic, *il diletto*, anticiparea ideii de „joc" şi „gratuitate"; 7. *Estetizarea* şi artificializarea naturii; 8. *Minciuna*, iluzia şi ficţiunea artei; 9. *Creaţia intelectuală*, lucidă, senină, opusă „inspiraţiei" (p. 240); VIII. *Notele literaturii baroce:* 1. Noi genuri literare (drama, tragi-comedia, „genurile mixte"); 2. *Simbolurile* tipice ale metamorfozelor, deghizărilor, mobilităţii, caducităţii; 3. *Temele* instabilităţii şi contradicţiei, paradoxele psihologice, antitezele dramatice; 4. Tendinţa spre *deschiderea*, elasticizarea şi dezagregarea formelor; 5. *Stilul dinamic*, dominat de *crescendo*, ornamental, metaforic, plin de imagini contrastante, simboluri (p. 249); IX. *Afinităţi şi prelungiri moderne*, în sfera poeziei ermetice şi a literaturii de avangardă (p. 252); X. *Un baroc românesc?* Argumente istorice (influenţe, tradu ceri, prelucrări, texte originale) şi tipologice (poeţi contradictorii, dualişti, esteţi, în frunte cu Macedonski) (p. 253).

BIOGRAFIA (p. 255)

I. *Obiectul biografiei:* cele trei „euri", exterior, interior, creator (p. 255); II. Trei *tipuri* de biografie: documentar-istorică, portretistică, spiritual-genetică (a „eului poetic"); unitatea şi interdependenţa eurilor şi biografiilor; de ce citim şi scriem biografii (p. 256); III. *Biografia istorică:* 1. Faza *mitică*, legendară, fantastică, hagiografică; 2. Eroul istoric; identificarea *biografie=istorie;* apariţia biografiei personajului literar, a creatorului; a personajului obscur, anonim; 3. Vocaţia *documentară* a biografiei istorice; critica pozitivismului; 4. *Funcţiile* tradiţionale ale biografiei istorice (p. 258); IV. *Biografia morală*, vechimea genului, a studiului tipologic, definiţia lui G. Călinescu, critica ei; psihologia şi tehnica biografică modernă; vechimea ideii de „portret" (p. 265); V. *Biografia spirituală*, două postulate: 1. Identificarea viaţă-operă, biografie-studiu critic; 2. Biografia = suma operelor; critica biografismului, a „explicării" operei prin viaţă, a deducerii biografiei din operă (p. 269); VI. *Creaţia biografică;* notele sale: 1. *Distanţarea*, spiritul narativ, unitatea, sensul, unicitatea, detaliile revelatoare, selecţia; critica documentarismului; necesitatea intuiţiei, a „înţelegerii"; problema afinităţilor; 2. Interferenţele artistice; *biografia romanţată;* critica acestui gen hibrid (p. 271); VII. *Artă sau ştiinţă?* Lucrare de „istorie": obiect individual, real nu imaginar, cu funcţie universală; ambiguitatea „biografiei ştiinţifice"; condiţia obiectivităţii, limite şi dificultăţi (p. 277); VIII. *Autobiografia*, eul — obiectul autocontemplaţiei; vechimea genului; patru tipuri de autobiografie: a eului moral, creator, a biografiei — pretext autobiografic, autobiografia — procedeu literar; dificultăţile autobiografiei (p. 280).

CLASIC (p. 283)

A. Diversificarea definiţiei: I. Categorie spirituală-stil; II. Doctrină estetică; III. Structură estetico-literară; IV. Dimensiune istorică; A. *Definiţiile tradiţionale:* 1. Scriitor *greco-latin*, vechi; 2. *Important*, fundamental, superior, de prim-ordin; 3. De *valoare;* 4. *Permanent*, durabil; 5. De *autoritate;* 6. *Model*, exemplar; 7. Studiat, didactic, în *clase;* 8. Accepţii extraliterare (p. 283); B. I. *Categoria spirituală clasică:* 1. Vocaţia *aspectelor universale şi permanente* ale cosmosului şi umanităţii; 2. Prezenţa *arhetipului;* 3. Orientare spre *tipic*, reprezentativ; 4. Descoperirea *raţiunii uni-*

versale; 5. Valorii *echilibrului;* 6. Dominării, *disciplinării* spirituale; 7. *Echilibrul în tensiune;* 8. Sensul *eroic*, grandios, monumental (p. 291); II. *Sistem de idei estetico-literare:* 1. Concepţia *frumosului universal;* 2. Nostalgia *frumosului ideal;* 3. Teoria *tipologiei* universale; 4. *Estetică pur raţionalistă;* 5. Criteriul universal al *adevărului;* 6. Comandamentul *bunului simţ* şi al *gustului;* 7. Principiul *disciplinării creaţiei* (p. 298); III. *Structura literară clasică:* 1. *Tipuri* şi *teme* (date, prototipi, *topoi*, eroi şi situaţii esenţiale: 2. *Simplitatea adevărului;* 3. Contur *limpede*, uşor inteligibil; 4. Sinteză, *unitate;* 5. *Perfecţiune;* 6. Aspect *monumental;* 7. Clarificarea relaţiei: *Clasic-Romantic*. istoricul problemei, latenţe originale divergente, universalitatea formelor mixte, alternative, inexistenţa tipurilor pure; momente complimentare ale creaţiei, dualismul său fundamental: moment inspirat, liric („romantic"), formal-disciplinat („clasic"), analog dialecticii fond-formă; definiţii de sinteză; primele ecouri româneşti; 8. Clarificarea dualităţii *Clasic-Baroc*, variantă modernă, în esenţă, a opoziţiei tradiţionale „clasic-romantic", particularităţi şi determinări istorice; 9. *Stilul clasic:* puritate, claritate, precizie, sobrietate, abstracţiune; 10. Asimilarea notelor *structurii* literare clasice definiţiei generale a operei de artă, dificultăţile acestei identificări (p. 305); IV. *Fenomen istoric:* 1. *Istoricitatea imanentă*, latentă, a stilurilor; problema ritmului şi legilor evoluţiei; teorii, observaţii empirice, condiţii istorice minimale necesare; 2. *Istoricitatea contextuală* a stilurilor, localizări, cadre şi limite precise; respingerea istorismului pozitivist; condiţionarea socială a clasicului; 3. Situaţia istorică actuală a spiritului clasic, necesitatea şi permanenţa *clasicismului deschis;* viabilitate prin continuă elasticizare, moarte prin destrămare şi anchilozare; dublă reacţie: a) revolta necontrolată a elementelor subiectiv-romantice; b) excesul invers, al formalizării şi stereotipiei (p. 317).

CLASICISMUL (p. 322)

Disocierea *clasicismului* de *clasic;* I. *Istoria conceptului* de clasicism: tardivă, generalizată abia în secolul al XIX-lea (p. 322); II. *Confuzia noţiunii:* 1. Ansamblul culturii şi literaturii *greco-latine*, prin extensiune: antice; 2. *Secole* şi perioade istorice de maximă înflorire a spiritului clasic:

Pericle, August, Ludovic al XIV-lea ; 3. *Maturizarea* oricăror perioade artistice şi literare, apogeul literaturilor naţionale: a) inexistenţa epocilor exclusiv clasice: suprapuneri, interferenţe, coexistenţe cu alte curente; b) determinările şi particularităţile naţionale ale clasicismului; 4. *Curent literar*, ansamblu de tendinţe şi caractere literare comune; 5. *Fenomen spiritual*, formă de conştiinţă erudită şi doctrinară, conştientă de sine, orientată spre studiul „antichităţilor" (p. 323); III. *Curent de idei literare*, „doctrină" cu sensuri diametral opuse: novatoare şi depăşită, în funcţie de contexte istorice; notele pozitive ale clasicismului: 1. Tendinţă constructivă de *restaurare*, de întoarcere la izvoare şi valori originare; 2. Spiritul *inovator* al clasicismului, raportat la realităţile literare anterioare; 3. Valoarea antidogmatică a *raţionalismului* clasic; 4. Noua funcţie a principiului *imitaţiei;* 5. Justificarea şi utilitatea istorică a *normelor* clasice; 6. Noua definiţie a *creaţiei:* primatul „artei", tehnicii poetice (p. 327); IV. Faţa *negativă* a clasicismului; 1. *Doctrină autoritară, dirijată*, coercitivă; 2. Dogmatizarea *raţiunii;* 3. *Perfecţiunii;* 4. *Imitaţiei;* 5. *Modelului ideal;* 6. *Normelor literare;* 7. *Genurilor literare;* 8. *Culturii tradiţionale;* spiritul tradiţionalist-conservator al clasicismului (p. 331); V. *Variantele terminologice*, ale clasicismului: 1. Curent clasicizant, analogia *clasicism-clasicizant, clasicizant-clasicist;* 2. Problema *neoclasicismului*, calităţi şi defecte; a) revenire eternă la formule de echilibru, sinteză şi frumuseţe ideală; b) imitaţie livrescă, puristă, academică, arhaizantă; c) interpretarea reacţionară, şovină, a neoclasicismului (p. 338); VI. *Procesul clasicismului*, deschis în mod esenţial de romantism; forme de rezistenţă produse de: 1. *Abuzul imitaţiei*, erudiţiei şi pedanteriei; 2. Opoziţia *particularităţilor specific-naţionale;* 3. Riposta *independenţei, spontaneităţii*, originalităţii spiritului creator; 4. Înfrîngerea teoretică şi practică a *principiului normativ;* schematizarea tipurilor de rezistenţă antinormativă; 5. Declinul ideii de „studiu" şi „artă", reorientarea creaţiei spre spontaneitate şi libertate (p. 342); VII. *Moartea clasicismului?;* argumente contrare: 1. Scleroză, dar şi permanenţe spirituale şi estetice, veşnica revenire a clasicismului; 2. *Tehnica actualizării* clasicismului, posibilitatea etern deschisă a noilor lecturi din clasici; 3. *Utilitatea actualizării clasicilor* pentru cititori şi creatori: echilibru şi regenerare; 4. *Valorificarea moştenirii literare*, definiţia românească recentă a problemei; *actualitatea clasicilor:* valoarea reîntoarcerii la esenţial, autentic, disciplină creatoare, monumentalitate, permanenţă, integrare în spiritul creator al tradiţiei; combaterea hotărîtă a superficialităţii şi efemerului (p. 346).

CLASICITATE (p. 352)

I. *Sens adjectival* general, care defineşte totalitatea notelor, spiritului, doctrinei şi structurii clasice; caracterul de a fi „clasic"; atributul clasicului sub toate formele sale (p. 352); II. *Sens estetic*, propagat mai ales de B. Croce: nota fundamentală, universală şi permanentă a artei, „excelent", „perfect", „frumos"; clasicitate şi estetic devin sinonime, în baza sintezei dintre clasicism (= moment sintetic, formal) şi „romantism" (= moment pasional, liric); rezultatul este creaţia artistică, echivalentă clasicităţii (p. 352).

CLASIC ŞI MODERN (p. 354)

I. Cea mai veche *polemică literară:* 1. Eterna confruntare dintre *nou* şi *vechi;* 2. Extinsă asupra *întregului domeniu al valorilor* şi cauzalităţilor istorice; 3. *Situaţie spirituală* obiectivă, universală; 4. Clasic şi modern — *două constante ale conştiinţei estetice europene;* 5. Două *situaţii tip*, categoriale, demonstrabile prin argumente recurente (p. 354); II. Pledoaria *proclasică:* 1. Predilecţia, afinitatea temperamentală, *gustul;* 2. Existenţa şi ereditatea *arhetipului;* „renaştere" şi „restaurare" periodică; 3. *Viziunea atemporală*, eleată, a istoriei; 4. *Ordinea socială conservatoare;* 5. *Prestigiul întîietăţii;* 6. *Marea circulaţie socială;* 7. *Autoritatea adevărului* indiscutabil; 8. Eficienţa şi *gloria marilor valori morale;* 9. *Vigoarea „începutului";* 10. *Argumente propriu-zise estetice:* rigorismul exclusivist al principiilor clasice; incompatibilitatea dogmatică dintre *modern* şi simplitatea, naturaleţea, gustul, canonicul, *antiquarismul* clasic (p. 356); III. *Elogiul ideii de modern:* răsturnarea totală a perspectivei estetice, cauze şi condiţii convergente: 1. *Conflictul de generaţie;* 2. *Psihologia concurenţei* şi promoţiei sociale; complexe şi competiţii; preocuparea succesului imediat; 3. Principiul *actualităţii;* 4. Fenomenul *modei;* 5. Afirmarea *conştiinţei istorice;* 6. Superioritatea *civilizaţiei moderne;* 7. Noului *gust „naţional";* 8. *Limbilor moderne;* 9. Ideea de *progres;* a) tautologia definiţiei curente; b) energia inepuizabilă a naturii; c) filozofia ciclică a istoriei; d) ciclul calendaristic sau biologic; 10) *Direcţiile progresului intelectual:* a) sporul de cunoaştere; b) progresul literar; 11) *Metodele progresului intelectual:* raţiunea şi experienţa: a) dezvoltarea spiritului critic;

b) radicalizarea criticii literare (p. 364); IV. *Conştiinţa literară modernă:* 1. Revendicarea dreptului *existenţei egale;* 2. Înlocuirea principiului imitaţiei prin *emulaţie;* 3. *Libertatea de iniţiativă;* 4. Refuzul categoric al *imitaţiei;* 5. Afirmarea *posibilităţii creaţiei;* 6. Revalorizarea ideii de *noutate:* a) descoperirea unui univers şi limbaj literar nou; b) apariţia unor noi genuri literare; c) *nou gust* şi ierarhii literare (p. 379); V. *Negaţia, ruptura totală de clasicism:* 1. Apariţia conştiinţei *erorii;* 2. *Perimarea* clasicilor; 3. Criza *erudiţiei;* 4. *Refuzul precursorilor;* 5. Disocierea ideii de *valoare* şi *vechime;* 6. *Psihologia contestării;* 7. Apariţia primelor *tipologii stilistice* sistematizate (p. 386); VI. Opoziţie dialectică: 1. Acelaşi „aluat al naturii" modelează deopotrivă pe clasici şi moderni; 2. Modernii de azi — clasicii de mîine; 3. Clasic şi modern — *valori de relaţie,* interdependente, în continuă deplasare, învechire şi înnoire periodică; 4. *Creaţii* estetice calitativ *egale;* 5. *Tradiţie şi inovaţie;* 6. Colaborare inevitabilă prin *continuitate,* recuperare şi înaintare continuă; 7. În locul rivalităţii, *sinteza creatoare* (p. 393).

COMEDIA (p. 400)

I. Sensul originar, predominant: *comedie= spectacol* sau *piesă de teatru* (p. 400); II. Specializare încă din Antichitate: reprezentarea *ridicolului* şi producerea *rîsului; comedie = piesă comică:* evoluţia lentă a acestei accepţii, generalizare tardivă (p. 400); III. *Impulsul primordial,* fundamental: spiritul critic, atitudinea de reprobare, satiră; origine dionisiacă; caracterul popular-satiric al vechii comedii (p. 401); IV. *Obiectul specific* al comediei, definit încă din Antichitate: defecte şi vicii morale= satiră şi critică morală; Renaşterea preia şi generalizează acest *topos* (p. 402); V. Personificarea viciilor prin *caractere, măşti, tipuri* comice; clasificare şi caracterologie comică (p. 402); VI. *Mediul social* al comediei: popular, de extracţie joasă, democratic: oameni din popor, ţărani, săraci etc.; dezvoltarea observaţiei realiste, a inspiraţiei de actualitate (p. 403); VII. Vechea teorie a *imitaţiei* defineşte, şi în sfera comediei, vocaţia realistă latentă a teoriei: *comedia= imitatio vitae;* tradiţia şi istoria acestui concept (p. 404); VIII. Dificultatea definirii *diferenţei specifice:* oscilare şi deci ambiguitate între *poezie* şi *dramă;* creaţie literară sau spectacol? Polarizare şi asimilare cu: piesă de teatru, spectacol dramatic, orice tip de lucrare literară, indiferent de gen; orice operă devine astfel o „comedie": *Divina Comedie, Comedia*

umană etc. (p. 405); IX. Varietatea *speciilor* comediei; determinări predominant extraestetice, convenţionale: geografice, profesionale etc.; oscilare între farsă şi dramă, cu interferenţe variate; clasificare după „subiecte", comedii de: intrigă, caracter, moravuri, tragicomedie, eroică, istorică etc. (p. 405); X. Accepţia *negativă* a comediei: artificialitate, cabotinism, simulare, nesinceritate (p. 408).

COMIC (GENUL) (p. 409)

Gen comic = comedie, gen teatral? *Singurul* concurent: comicul epic; solidarizarea originară epic-comic; evoluţia ideii de comedie: I. *Origine* obscură: rituri şi procesiuni dionisiace, travestiri, ceremonii populare; diferite forme de *comos* = dansuri şi improvizaţii de cîntece licenţioase; tradiţia *ditirambului* dionisiac transmisă prin Renaştere epocii actuale; evoluţia şi instituţionalizarea teatrală, conceptul genului comic se clarifică pe măsură ce apare şi se dezvoltă conştiinţa estetică a comediei (p. 409); II. *Obstacole:* 1. Dogmatismul *religios*, atitudine antiprofană tradiţională; obiecţiile lui Platon, apologeţilor creştini, teologilor jansenişti, catolici, protestanţi etc.; 2. Dogmatismul *estetic;* formele sale: a) structură fixă, rigidă, impusă de *cadrul clasic;* b) nuanţele şi dezvoltările ideii de *acţiune;* c) definirea *regulilor* comediei; d) dogmatizarea *funcţiilor* comediei în sens predominant etic; teoria *utile dulci;* rîs şi *katharsis;* e) sinteza dogmatismului: *definiţia închisă, restrictivă*, a comediei, ostilă interferenţei şi contaminării cu alte genuri (p. 410); III. *Liberalizarea continuă* a genului comic, mişcare contrară, pendulară, în sensul laicizării, mentalităţii comice profane (p. 414); IV. *Evoluţia comediei* acţionează în direcţia aceleiaşi liberalizări; apariţia comediei *noi* opusă celei *vechi* (p. 415); V. *Modificarea conceptului de comedie;* eroziuni şi dilatări interioare în compartimentele-cheie: 1. *Acţiunea* se generalizează prin legiferarea interdicţiei atacurilor personale; independenţă mai mare faţă de mitologie şi istorie; lipsa textelor şi, implicit, a prescripţiilor aristotelice; 2. *Subiectul* se lărgeşte, se deplasează spre: teme generale, sociale, spectacolul vieţii cotidiene alături de al lumii aristocratice; apariţia noilor eroi de extracţie „burgheză"; 3. *Caracterele* comediei au tendinţa părăsirii tipologiei clasice, în favoarea individualizării; 4. *Rezistenţe antidogmatice*, atitudini antiaristotelice; 5. *Reinterpretarea în sens liberal* a funcţiilor tradiţionale ale comediei; 6. Curbă

asemănătoare şi în domeniul *stilului;* de la expresia „nobilă" la limba populară, sau „de rînd"; 7. Modificarea *ierarhiei* tradiţionale faţă de tragedie (p. 416); VI. Apariţia conceptului de *anticomedie;* ultima fază a liberalizării comediei aparţine mecanismului *antiliterar;* ciclul ideii comediei se resoarbe în propria sa negaţie (p. 421).

COMICUL (p. 422)

I. Dificultăţile conceptului de *comic;* numeroase confuzii şi sinonime extraliterare, greu de adus la numitor comun (p. 422); II. Vechea confuzie de origine teatrală: *comic = comedie;* inexactitatea sa contrazisă de existenţa comicului epic, *comics*-uri, bande desenate etc.; (p. 422); III. Confuzia, tot de veche tradiţie: *comicul = cauză a rîsului*, arta de a produce rîsul; deosebiri între rîsul comic şi rîsul obişnuit; motivele rîsului sînt comice, dar nu orice rîs este comic; „rîsuri" lipsite de cauzalitate literară sau teatrală; 1. *Fiziologice;* 2. *Psihologice;* 3. *Sociale* (p. 423); IV. *Comicul nu = expresia ridicolului;* cauzele care fac posibilă surprinderea ridicolului; tehnica interpretării şi expresiei literare a comicului: 1. *Atitudinea critică*, de neaderenţă şi contestare; element satiric; demascare, ireverenţă, subversiune; 2. Sentimentul latent sau declarat de *superioritate;* tendinţă spre degradare şi minimalizare; parodie şi răsturnare; ridiculizare nelimitată; *orice* se poate ridiculiza; 3. Conştiinţa ascunsă sau declarată a *idealului contrariat, valorii înalte negate, minimalizate*, abaterii de la *normă*; comicul este „trist"; 4. *Sentimentul comic* produs de un *defect* oarecare; tipologia situaţiilor comice dedusă din tabloul valorilor în descompunere; oscilare între doi poli a spiritului critic, incitat de: violarea sau excesul, prin fixaţie şi rutină, al normelor colective; predilecţie bine marcată pentru degradări şi vicii morale; tendinţa depăşirii de „obstacole"; 5. Ideea de *contrast* rezumă forma acestor contradicţii şi depăşiri continui; minimalizarea şi inversarea raportului stabilit; incriminarea comică fundamentală: falsa superioritate, impostura, vanitatea goală; conflict între esenţă/aparenţă, fond/formă; 6. *Clasificarea tipurilor de comic* în funcţie de tipurile contradicţiilor existente; tipologie descrescîndă: grandoare/decadenţă, absolut/relativ etc.; 7. *Pseudolegea comicului:* descreşterea tipică a contrastelor; comicul scoboară în trepte, cu tendinţa individualizării şi nominalizării prin identificare cu tehnica unui singur autor: comic „molieresc", „caragia-

lesc"; 8. Comicul nu poate fi izolat în stare pură; existenţă literară ambiguă; interferenţa latentă *comic/tragic;* permanenţa şi universalitatea acestei situaţii; temă literară, soluţie filozofică; *definiţia schematică a comicului:* expresie a unei atitudini critice, de superioritate, în numele unor valori sau norme contrariate, stimulată de spectacolul dezacordurilor şi contrastelor ridicole (p. 424); V. *Modalitatea literară* a comicului realizată prin *tehnica distanţării comice:* 1. *Detaşarea*, dispoziţia interioară medie; 2. *Luciditatea autoreflectării;* 3. *Exagerarea caricaturală*, formele sale literare; 4. Producerea stării de *surpriză*, comicul este prin definiţie imprevizibil (p. 436); VI. Problema *tipologiei* şi *evoluţiei* comicului; imposibilitatea tipologiei fixe; tendinţa comicului modern spre aluzie, parabolă, simbol; decadenţa comicului gras, violent (p. 441).

CREAŢIA (p. 443)

I. Distincţia esenţială: *creaţie = acţiunea de a produce, a crea* şi *creaţie = produs*, operă finită, care combină *altfel* toate elementele tradiţionale posibile; dificultăţile problemei: 1. *Ce este creaţia*, care este esenţa sa? mister ontologic; 2. Dacă orice *creaţie = operă (literară)*, definiţia creaţiei se confundă cu a operei literare în genere; deci: cîte opere, atîtea creaţii; *creaţie = literatură*, formă, structură etc.; 3. Singura *soluţie posibilă:* studiul *tipurilor de explicaţii* ale creaţiei; cupluri de soluţii *statice* şi *dinamice;* deosebiri între *tipul de creaţie/tipul de creator;* tipologia creatorului reductibilă la vechea antinomie *poeta vates/poeta faber* (p.443); II. *Creaţia = experienţă religioasă*, iraţională, *act mistic;* definiţiile tradiţionale: 1. *Entuziasmul*, exaltarea divină; tradiţia acestei teorii transmisă Renaşterii, apoi epocii moderne; 2. *Inspiraţia*, laicizarea şi psihologizarea progresivă a actului creator; 3. *Raţionalismul* poetic; tradiţia conceptului de *ratio poetica;* recuperarea şi reinterpretarea sa modernă (p. 446); III. *Creaţia = act demiurgic:* 1. Stadiul mitologic al definiţiei: creaţia repetă *actul cosmologic*, *ex nihilo;* teoria analogiei dintre opera divină şi opera poetică; Creatorul = Dumnezeu; de la „arhetipul" divin la „viziunea interioară"; 2. *Creaţia = imitaţie*, alternativele acestei definiţii: imitaţie pasivă sau activă, efectiv creatoare, echivalentă *invenţiei?* creaţia = a doua natură, contrafacerea naturii; „ficţiunea" şi „minciuna" artei (p. 452); IV. Creaţia = operă *naturală* sau *artificială?* 1. Omologia *creaţie iraţională — creaţie*

naturală; diferite definiții: organicitate, naivitate, sinceritate, autenticitate; 2. Teoria *creației artificiale*, evoluția de la *ars* (tehnică) ca produsul unui *artifex*, la meserie, artizanat, construcție, industrie, artificiu poetic; rezistențe clasice și moderne; limitele și rezistențele conceptului de artificialitate (p. 457); V. Creația = operă *spontană* sau *disciplinată?*; 1. Formulele *spontaneității:* expresie, impuls, energie interioară; 2. *Disciplina* intelectuală a creației; talentul nu poate fi substituit, ci numai perfecționat prin tehnică, principii, norme, cultură; eficiența constrîngerii creatoare, impulsul natural nu este suficient; tradiția ideii de elaborare, concentrare, tenacitate, organizare, plan creator (p. 465); VI. *Sinteza* ambelor teze: *spontaneitate + disciplină:* 1. Colaborare între *ingenium* și *ars;* tradiția acestei conlucrări: *inventio/judicium, natură/artificiu;* variante moderne de inspirație clasică și romantică: entuziasm rațional, geniu și gust etc.; teorii actuale; 2. Sinteza *intuitiv/reflexiv* prin *autoreflectare*, distanțarea dintre eul poetic (subiect) și eul empiric (obiect); anticipări ale acestei poziții; 3. Tehnica autoreflectării prin *distanțare* creatoare, pseudolegea distanțării progresive; condiția lucidității, dispoziției interioare calme, „reci", necesitatea autocontrolului; autoreflectarea presupune *impersonalizare* și *obiectivare;* creația implică autocritica; identitatea substanțială dintre creator și critic (p. 472); VII. *Combaterea prejudecăților* opuse acestor concluzii; 1. *Exclusivismul* „creației", atribut rezervat doar beletristicii; creația este deschisă oricărui tip de operă sau critică literară; 2. Prejudecata *originalității* voite; originalitatea este o stare de fapt, consecință naturală; creația este *plăcere* și *bucurie*, nu constrîngere sau obligație; 3. Respingerea *creației = colaborare*; imposibilitatea identificării creatoare (p. 480).

CURENTUL LITERAR (p. 483)

I. *Criza actuală* a ideii de curent literar; definițiile curente pun accentul pe factori extraliterari; 1. *Categorie estetică — stilistică*, tipuri, teme, particularități stilistice, recurente sau reprezentative; asimilarea curentului cu ideea de *tendință* literară; limitele și antiistorismul acestei accepții; 2. *Școală literară* caracterizată prin: a) *tendința organizării;* b) *ansamblu* sau *sistem de procedee estetice* unitare; 3. *Perioadă* sau *epocă literară;* dificultățile încadrărilor și periodizărilor în cazul operelor individuale

și literaturilor naționale (p. 483); II. *Dificultățile* de situare, încadrare și explicare ale curentelor: 1. *Istorice*, limitele și constrîngerile reperelor cronologice, imposibilitatea delimitărilor stricte, decalaje și neconcordanțe; 2. *Geografice;* imposibilitatea localizării teritoriale, curentele migrează; fenomene frecvente de imitație, osmoză și sincronizare; 3. *Interferențe* inevitabile, prin întretăierea factorilor istorici și geografici, în timp și spațiu; verificări și exemple românești; 4. Definiția *socială* a curentelor, limitele acestui tip de explicație; inexistența paralelismului dintre progresele sociale și estetice; imposibilitatea ierarhizărilor și explicărilor sociale unitare; același curent poate fi propulsat de agenți sociali diferiți (p. 488); III. Problema *genezei curentelor literare*, rezultatul convergenței dintre tendințele unui moment istoric, întrunite într-o rezultantă comună, și contribuția unor personalități puternice: 1. Necesitatea *condițiilor obiective* favorabile intervenției personalității, receptivității mediului; „curente fără autori"?, respingerea teoriei curentelor preexistente, a geniilor — simpli exponenți, a personalismului excesiv; 2. *Biografia* imprevizibilă, plină de surprize, a curentelor; curbă istorică ireversibilă: de la naștere spre moarte; imposibilitatea regenerării curentelor; 3. Există un *ritm istoric* al curentelor? fenomene de ondulare, alternanță, antiteză; confruntarea, competiția și „selecția" naturală a curentelor (p. 492); IV. *Conținutul ideii de curent literar:* 1. Criteriul *ideologic* este necesar, nu și suficient; curentele literare nu se reduc la simple reflexe ideologice; mari interferențe, contradicții și neaderențe literare ideologice; *unitate de convingeri estetice* exprimate în genere prin *manifeste;* curentul literar nu se reduce, totuși, numai la un program estetic; curente fără program, mai multe programe pentru un singur curent; deosebiri între *programe* și *curente*, totdeauna mai numeroase decît programele existente; notă esențială: ideea și voința de expresie a *noutății;* 3. *Esența* curentului: *sensul de orientare* al unei mișcări, direcția de înaintare și dezvoltare a unor idei și forme literare; curentul — „idee — forță", spirit ofensiv, polemic, avangardist, cultivat în medii închise, grupate în jurul unor personalități (p. 496); V. *Limitele* conceptului de curent literar: 1. Inexistența curentelor pure, precis conturate, etanșe; personalitățile literare depășesc curentele; permanenta inadecvare dintre personalitatea creatorului și formula curentului, aplicabilă doar scriitorilor minori, conformiști, ilustrativi; personalitățile literare resping atît ideea, cît și încadrarea în curente; 2. Curentele nu pot fi definite decît *a posteriori*, din exterior și de la altitudine; operația revine în primul rînd criticilor și istoricilor literari (p. 501).

DECADENTISMUL (p. 505)

I. Marea elasticitate şi confuzie a noţiunii; repudierea sa de către unii scriitori, care contribuie — ei înşişi — la răspîndirea şi consolidarea confuziilor (p. 505); II. *Originea ideii de decadenţă:* filozofia ciclică a istoriei: 1. *Decadentismul* — expresia epocilor de corupţie, decădere şi dezagregare, consecutive apogeului marilor civilizaţii; consecinţă a explicaţiei istoriei prin *corsi* şi *ricorsi*, în curbă ondulatorie; 2. *Biologia* propune aceeaşi imagine a decrepitudinii şi morţii inevitabile: organismele se nasc, cresc, îmbătrînesc, mor; 3. *Patru tipuri de descompunere istorică*, exemplificarea şi confirmarea decadenţei estetico-literare prin: a) fenomenul istoric-sociologic al *îmbătrînirii imperiilor*; b) *sfîrşit de ciclu istoric;* c) *criza generală a valorilor*, părăsirea sau negarea marilor idealuri; d) *spectacolul decăderii moravurilor*, corupţiei spiritului public; 4) *Participarea literaturii* la fenomenul etern şi universal al decadenţei; deplîngerea periodică, în *toate* epocile, a „decadenţei" literaturii; continuitatea conceptului din Antichitate şi pînă azi (p. 506); III. *Definiţia estetică* a decadentismului: părăsirea sau negarea principiilor şi formulelor literare consacrate; anticlasicism şi antitradiţionalism; primele definiţii româneşti (p. 511); IV. *Decadenţa — fenomen etern;* curba ondulatorie a istoriei literare legitimează şi „reabilitează" periodic fenomenul decadenţei, ambiguitatea sa: sfîrşitul unui ciclu constituie începutul altui ciclu; exemple istorice; inexistenţa decadenţei absolute; reacţiuni româneşti; respingerea paralelismelor mecanice: decadentism social/literar (p. 512); V. *Definiţia istorică* a decadentismului: 1. Literatura antică, în special latină, a secolelor II—VI e.n.; 2. Curent literar european, teoretizat îndeosebi în Franţa, la sfîrşitul secolului al XIX-lea (p. 515); VI. *Programul decadentismului modern:* 1. *Spirit negativist*, de opoziţie şi revoltă, de esenţa „avangardei"; anticonformism radical; 2. *Cult violent al inovaţiei;* 3. *Spirit rafinat şi corupt;* cultivarea psihologiei „decadente": exacerbarea, excitaţia, senzaţia tare, artificială, brutală, perversă etc.; 4. *Spirit formalist* în dublu sens: a) predilecţie pentru artificial; opoziţia sistematică *artă/natură;* b) preocupări strict tehnice de mare virtuozitate şi rafinament stilistic (p. 515); VII. *Definiţia estetică a decadentismului:* literatura „decade" ori de cîte ori ignoră, contravine sau ratează condiţia artei; decadenţă = nonpoezie, nonliteratură; acceptie net polemică; necesitatea perspectivei istorice pentru rectificarea „decadenţei" aparente sau false (p. 519); VIII. *Criteriile obiectiv-estetice* ale decadenţei literare; bazele unei critici legitime, nedogmatice, a decadentismului: 1. *Disoluţia unităţii şi coeziunii* idiologico-estetice; 2. Tendinţa opusă — a

fuzionării şi „corespondenţei" artelor; 3. *Sleirea* puterii de creaţie, determinată în unele împrejurări şi de obstacole obiective *social-istorice:* lipsă de climat şi ambianţă favorabilă dezvoltării artistice; 4. *Perfecţionarea şi sistematizarea procedeelor*, pînă la limita reluării, repetiţiei, convenţiei; predominarea artificiului, academismului, poncifului, epigonismului de orice speţă (p. 520); IX. *Decadenţa finală a noţiunii de decadenţă;* vulgarizare şi parodiere inevitabilă prin abuz publicistic (p. 523).

DRAMA (p. 524)

I. *Sensul fundamental:* existenţa unei *acţiuni*, noţiune interpretabilă în două sensuri diferite: 1. Acţiune *epică* (întîmplări, fapte în succesiune); „mituri" şi „fabule"; 2. Acţiune *teatrală*, desfăşurată pe scenă, de unde consolidarea sinonimiei: *acţiune dramatică = piesă de teatru = = reprezentaţie teatrală* (p. 524); II. *Tradiţia acestei identificări*, abuzivă deşi inevitabilă, urcă încă în Antichitate: 1. *Dramă* = acţiune desfăşurată pe scenă, implică orice *piesă de teatru;* prin extensiune orice gen de *teatru;* 2. *Totalitatea pieselor de teatru;* prin extensiune, totalitatea literaturii dramatice, fără distincţie de gen; ambiguitate transmisă şi conceptului de *dramaturgie:* a) totalitatea producţiei dramatico-teatrală a unui autor, epoci, literaturi; b) arta şi tehnica punerii în scenă; c) teoria estetică a genului dramatic; primele disociaţii dintre *textul dramatic / spectacolul dramatic;* necesitatea unei astfel de distincţii (p. 525); III. *Drama = poezie dramatică*, modalitate literară, cu sau fără destinaţie teatrală, operă a unui „poet" — „poem dramatic"; istoria acestui concept; note de bază; imitaţia, acţiunea, dialogul, eroii; primatul textului: existenţa pieselor dramatice scrise exclusiv pentru lectură, la antipodul tezei: *dramă = teatru* (p. 527); IV. *Dificultăţile constituirii conceptului specializat de dramă*, tardiv, însoţit de mari restricţii şi rezerve; lipsa tradiţiei aristotelice; Aristotel şi comentatorii săi vorbesc doar de tragedie şi comedie; 1. *Precursorii îndepărtaţi:* diferitele specii teatrale neregulate, apărute în afara tradiţiei clasico-aristotelice, începînd din Evul Mediu: *Autos*, *Moralités*, *Tragicomédies* etc.; tragicomedia — mai ales — anticipă şi fixează conceptul dramei — „gen mixt": amestec de situaţii tragice şi comice; 2. *Apariţia termenului tehnic*, specific: începutul secolului al XVIII-lea; oscilările inevitabile ale semnificaţiei: „piesă de teatru", „tragedie-comedie", „gen nou", „dramă

romanescă", „tragedie domestică"; drama asimilează inițial esența conceptului de „tragicomedie", fără însă a-l folosi în definițiile sale; apariția notei inedite, care îmbogățește și precizează efectiv conceptul dramei: adoptarea unor noi eroi și teme teatrale, în funcție de un nou public — „burghez", aducerea pe scenă a categoriilor sociale „productive", scenelor „domestice", de „familie", specifice vieții cotidiene, evocarea conflictelor sentimentale și morale elementare; Diderot fixează această accepție a dramei, tipică secolului al XVIII-lea (p. 530); V. *Definiția actuală a dramei* ignoră mai toate aceste principii, reținînd doar conceptele curente, tradiționale, extensive și deci foarte elastice: „acțiune dramatică", „piesă de teatru"; marea carieră modernă a *sensului figurat* al ideii de dramă: „drama vieții", „catastrofă", eveniment grav, teribil etc. (p. 534).

DRAMATIC (GENUL) (p. 535)

Dificultățile studiului genului dramatic: dacă „genul dramatic" = „dramă", genul dramatic și conceptul său apar în secolul al XVIII-lea; dacă „dramă" = acțiune dramatică, piesă de teatru, lucrare literară distinctă de spectacolul teatral, evoluția genului dramatic are o lungă tradiție; imposibilitatea, în ambele ipoteze, a identificării *istoriei genului dramatic* cu *istoria teatrului* și a *dramaturgiei*; I. *Originea genului* și a *conceptului de gen dramatic:* forme antice de spectacol ritual, ceremonii și scenarii dramatice de esență religioasă (ditirambi etc.); apariția dialogului; laicizarea progresivă a ritualului dramatic (p. 535); II. *Biografia conceptului de gen dramatic;* lărgirea continuă a conținutului, includerea a numeroase „specii"; adevărată „explozie" în Baroc și secolul al XVIII-lea; apariția și recunoașterea a numeroși „bastarzi", hibrizi dramatici: de la „pastorala comică" la „melodramă"; „drama romantică", apoi „wagneriană", tinde să devină o adevărată sinteză literară și artistică; dilatarea enormă a sferei genului dramatic în epoca actuală: apariție continuă de noi „specii", în parte și sub influența mijloacelor de *mass media;* relativizarea extremă a tipologiei actuale a „dramei" (p. 536); III. Mișcarea în doi timpi a definiției genurilor literare, pseudologe; prima fază: *dogmatizarea* conceptului genului dramatic: 1. *Constituirea „unităților"* de acțiune, timp și loc; transformarea progresivă în „legi", începînd din Renaștere, a unor observații aristotelice empirice; 2. *Concepția purității* genului dramatic, teoria fe-

ririi de contaminări şi combinaţii „mixte"; 3. *Ierarhizarea* strictă: drama — genul central, cel mai înalt al literaturii; 4. *Funcţii* obligatorii, în sfera tradiţională: *utile/dulci*, cu nuanţe apăsate de puritanism şi edificare morală; puternice rezistenţe clericale antiteatrale (p. 539); IV. *Lărgirea şi liberalizarea* progresivă a genului dramatic, mişcare inversă, care continuă şi în epoca actuală: 1. *Rebeliunea împotriva „unităţilor"* aristotelice; primele iniţiative bine marcate şi teoretizate aparţin Barocului; dezvoltarea atitudinii antinormative în secolul al XVIII-lea şi, mai ales, în romantism; 2. *Afirmarea conceptului de dramă;* eliberare energică, prin însăşi constituirea acestui concept, de sub prestigiul şi exclusivismul tragediei; 3. Instituirea unei *noi ierarhii* a operelor dramatice: drama „modernă" superioară celei „antice", drama „romantică" superioară — calitativ şi evolutiv — celei „clasice" etc.; contestări şi reierarhizări actuale; 4. *Dislocarea vechilor clişee teatrale* legate de regie şi arta actorilor; apariţia tendinţei de dezvăluire a mecanismului dramatic — teatral (Sabbatini, Diderot); autoparodia, antidrama actuală; teoretizarea modernă a „comediei comediei", în care toate „sforile" sînt dezvăluite (p. 542).

DRAMATICUL (p. 546)

Dramaticul — categorie superioară dramei şi genului dramatic; componentă generală a literaturii: I. *Opera literară include elemente dramatice*, una din descoperirile spiritului romantic; estetica actuală germană reia aceeaşi idee: dramaticul — element fundamental al literaturii (alături de epic şi liric), „formă naturală de poezie", consubstanţială — în proporţii variabile — tuturor genurilor; dificultăţile unei bune definiţii: 1. La nivelul *limbajului;* aspectele sale „dramatice" (multe definiţii ar reflecta situaţii „teatrale": dialog, chemare, *Anruf* etc.); 2. Asociaţia *liric-dramatic:* eul în conflict cu alte euri, pe poziţii de contrast sau antagonism direct; 3. Afinităţile *epice-dramatice;* procedee literare identice; interdependenţa roman — piesă de teatru, dramatizări şi naraţiuni „dramatice" (p. 546); II. *Dramaticul nu = sinonimul teatrului;* categorie suprateatrală, suprascenică, supraregizorală; combaterea confuziei curente, întreţinută de: 1. *Actori*, care nu văd în textul dramatic, oricît de literar, decît un simplu scenariu, pretext de exhibiţie scenică; 2. *Esteticieni* care definesc esenţa dramei exclusiv în funcţie de aspectul său exterior: reprezentaţia teatrală, eroare întreţinută şi de teatralogia modernă (p. 549); III. *Eliberarea dramaticului* de sub exclusivismul teatrului, teatralului, cabotinismului, „tea-

trului vieţii"; distincţie esenţială, făcută încă de Aristotel, între tragedie „în sine" şi „prin prisma reprezentaţiei"; dramaticul există „în sine"; mulţi scriitori au conştiinţa lucrării dramatice nereprezentabile; drama nu se confundă cu teatrul; existenţa afinităţilor epico-dramatice nu îngăduie asimilarea celor două situaţii literare fundamentale; eroare alimentată şi de: 1. *Vechea şi abuziva sinonimie a ideii de acţiune;* acţiunea (dramatică) net deosebită de naraţiunea (epică); a) piese reprezentabile, lipsite de tensiune dramatică; b) excesul de intrigă dăunează acţiunii dramatice; 2. Eroarea definirii dramaticului în funcţie de *existenţa personajelor:* agenţii sau exponenţii dramaticului, nu şi condiţia sa obligatorie; 3. Dramaticul nu depinde nici de existenţa *dialogului*, frecvent sau prezent, în proporţii variabile, în orice gen şi tip de operă literară (p. 551); IV. *Esenţa dramaticului: conflictul:* orice aspect antagonic, confruntare de eroi, situaţii, idei etc. exprimată literar; *schema conflictului dramatic:* 1. Sistem de *forţe opuse*, relaţii ostile, acţiuni şi reacţiuni; 2. Existenţa *obstacolului*, barierei, rezistenţei; 3. *Ciocnirea*, şocul, urmat de o fază de *criză* sau *dezechilibru;* 4. *Tensiunea* interioară sau declarată (aşteptare, încordare, confruntare), orientată obligator spre o soluţie (p. 556); V. *Procedeul tehnicii dramatice:* tipica distanţare şi obiectivare a artei literare, adaptată specificului genului dramatic; combaterea teoriei „iluziei teatrale": 1. *Acceptarea lucidă a convenţiei*, păstrarea distanţei dintre scenă şi reprezentarea în conştiinţă; 2. *Obiectivare şi autoreflectare specifică*, distanţare progresivă de propriile conflicte ale eului; 3. *Surpriza*, succesiunea imprevizibilă de evenimente; *suspense*, procedeul *retardării*, intuit încă de Goethe *(Retardierende)*, semnificaţiei multiple; dramaticul este „simbolic" (p. 557); VI. *Tipologia conflictului dramatic*, de la *exterior* spre *interior*, de la *concret* spre *abstract;* situaţiile dramatice, încadrabile în scheme, practic infinite; lista conflictelor celor mai „tipice" (p. 560); VII. *Imposibilitatea „crizei" dramaticului*, numai a teatrului (p. 562).

EPIC (GENUL) (p. 563)

I. Epicul, componentă organică a *esenţei poeziei*, alături de liric, dramatic şi comic, genuri solidare: genul specific literar este de fapt *poligenul;* prezenţa eternă şi universală a genului epic (p. 563); II. Epicul, *gen originar*, dublă ipoteză: „formă naturală a poeziei", în sens goethean; gen primordial, originar, derivat din scenarii mitice şi epopeice; tradiţia romantică e epicului, gen primitiv, izvor al literaturii (p. 564); III. Conse-

cinţele acestei concepţii asupra *definiţiei genului epic: epos = epopee;* tradiţia homerică a identificării: epic = poem eroic; primele definiţii străine şi româneşti (p. 565); IV. *Dogmatizarea* definiţiei epicului (epopeic); 1. Proclamarea *întîietăţii absolute* a genului epic; indiscutabila superioritate calitativă; 2. *Condiţii obligatorii*, de conţinut: fapte extraordinare, eroi iluştri, virtuţi cavalereşti eminente; 3. *Organizarea* şi *morfologia* poemului eroic; adevărat decalc al tragediei clasice: propoziţie, invocaţie, naraţie, deznodămînt; definirea secvenţelor ideale; 4. Finalitatea tradiţională: *epică şi pedagogică;* epopeea propagă numai virtuţile eroice; interpretarea eroic-moralizantă a vechiului principiu *utile-dulci;* 5. *Structura enciclopedică*, aglutinantă, a epopeilor, care absorb texte cu conţinut variat prin interpolări numeroase; interpretarea „enciclopedică" a *Bibliei*, *Divinei Comedii*, epopeilor naţionale; 6. *Modelul homeric:* admiraţia se transformă în recomandare imperativă: poeţii *trebuie* să scrie epopei, conform exemplului homeric (p. 566); V. Procesul invers de *liberalizare* asigură genului epic adevărata sa identitate; deplasarea conceptului; primele contestări „moderne" antidogmatice; subminarea gloriei lui Homer; recunoaşterea valorii poeţilor epici „naţionali", începînd cu Virgiliu; apariţia genurilor epice concurente: *il romanzo*, disocierea progresivă a romanului de epopee; echilibrul *docere-delectare* rupt în favoarea gratuităţii epice: epicul se transformă în literatură „profană", laicizată, eliminarea miraculosului; apariţia parodiei, ridiculizarea poemului eroic: *epopeea eroicomică*; liberalizarea corespunde şi evoluţiei sociale; spiritul burghez nu asimilează mentalitatea aristocratic-feudală a epopeii; anacronismul epopeii clasice în societatea şi civilizaţia modernă; „naţionalizarea" epopeii (p. 569); VI. *Definiţia corectă, adecvată*, a genului epic, prin părăsirea definiţiei homerice şi ratificarea tot mai largă a noilor experienţe şi genuri narative; disocierea esenţială dintre *epopeic* şi *narativ*, operă a Renaşterii; Minturno distinge între: poeţi epici *puri* (narativi) şi *veri* (eroici); recunoaşterea progresivă a sinonimiei: *epic = narativ*, dublată de extinderea sa: *gen epic = totalitatea speciilor şi formelor narative;* dezvoltarea romanului consolidează definitiv această deplasare şi liberalizare semantică (p. 573).

EPICUL (p. 576)

I. *Epicul:* înainte de a constitui un „gen literar", epicul defineşte o *esenţă* şi un *unghi de percepţie* a existenţei şi universului; în prima ipostază, epicul aparţine devenirii, „istoriei", în cea de a doua (echivalentă

creației), eul se desprinde de istorie, pe care o „narează"; de fapt, narînd istoria, *eul se narează* pe sine; 1. *Solidarizarea* fundamentală a situațiilor și deci a genurilor literare primește, în felul acesta, o nouă confirmare; eul literar poate fi simultan epic, liric, comic, dramatic; situație circulară; epicul — „formă naturată" a poeziei; 2. *Universalitatea epicului: orice* poate fi povestit; asemenea comicului, dramaticului sau liricului, epicul este interferent tuturor activităților și fenomenelor umane, implicit literare; 3. Poezia, literatura în sens larg, *narează și descrie* în același timp: descriind povestim, povestim descriind; 4. *Interferența* inevitabilă a genurilor literare produce fenomene complexe de ambiguitate: același eveniment poate fi „cîntat", povestit, reprezentat scenic; *narațiunea* — nucleu al epicului — pune trei întrebări capitale: *cine, ce* și *cum* narează? (p. 576); II. *Cine* povestește? Trei tipuri esențiale de naratori, identificați încă din Antichitate: 1. *Povestitorul-tip*, exemplar = *autorul*, care vorbește în numele său, sub formă de: a) povestitor imaginar, simulînd invenția propriei sale activități (autobiografii fictive); b) povestitor obiectiv de narațiuni fictive; 2. Autorul dispare pentru a face loc *personajului principal*; convenția și teoria *eului narator;* 3. *Mai multe personaje*, vocile autorului, prin care ele se exprimă; fiecare spune „povestea" sa; vechimea acestei tipologii obiective (p. 580); III. *Ce* se povestește? vechea tradiție etimologică estetică: povestirea orală, recitată sau cîntată: 1. *Mitul*, primul și cel mai vechi scenariu epic (mitologie, legende, hagiografie etc.); alternanță permanentă: mitizare-demitizare; mitul „oprește" istoria; esența sa antiepică; 2. *Istoria*, solidarizarea istorie-narațiune; izvorul epic esențial: evenimentul istoric memorizat, trăit, scris: disociere clasică: fapte „aievea întîmplate", fapte „ce s-ar fi putut întîmpla" (Aristotel); liberalizarea continuă a narației istorice în sensul deschiderii spre fantezie, romanțare (p. 581); IV. *Cum narăm?* În cadrul procesului necesar de obiectivare apare forma specifică a *obiectivării epice;* permanența *eului* în narațiune prin distanțare dedublată; participare directă, devenită obiect de reflectare, autonarație: a) pseudo-legea îndepărtării invers-proporționale: cu cît distanța de *adevărul istoric* se mărește, cu atît distanța de *adevărul narațiunii fictive* se micșorează; invenția epică — superioară istoriei; varietate mult mai mare de subiecte; pentru a fi narat, evenimentul trebuie să devină „istoric", încheiat, depășit; procesul *distanțării* obligatorii: autorul știe direcția povestirii condusă de la distanță; 2. *Distanță în interiorul seriei de evenimente*, spațiate, regrupate și organizate în sensul unei permanente stimulări a *curiozității, așteptării; tehnica* „interesului" epic: a) *transmiterea* succesivă de informații; b) *disimularea* lui ce „va urma"; c) *întîrzierea*, amînarea soluției; d) introducerea de *obstacole*; e) *suspense*-ul; f) *surpriza*, rezolvarea neaș-

teptată, inedită (p. 587); V. *Narațiunea*, produsul literar al tehnicii epice; grupe de formule-definiții: 1. *Narațiune = istorie*, în ipoteza istoriei fundamental „epice"; argument, fabulă, temă; 2. *Intrigă*, dezvoltarea elementelor narative, înlănțuirea peripețiilor; *acțiune* sau *subiect?* 3. Narațiunea este, de fapt, *supraistorică:* istoria — irepetabilă, narațiunea — repetabilă; condițiile narării evenimentului istoric: a) segmentarea și integrarea într-un *motiv;* b) *tipizarea*, necesitatea *laitmotivelor;* c) *funcționalitatea* epică, bine distinctă de *cauzalitatea* istorică; 4. Deosebiri esențiale între *narațiune* epică/*acțiunea* istorică: a) istoria n-are „început", narațiunea are un început, un *start* convențional; b) *narativ înseamnă succesiv:* perceput *a posteriori* în cazul istoriei, pe durata lecturii, în mod concomitent, în cazul narațiunii; c) istoria este *ireversibilă*, narațiunea poate fi *reversibilă*; d) istoria este *cumulativă*, aglutinează acțiunile; narațiunea rămîne *selectivă;* e) istoria are o structură narativă *deschisă*, infinită, narațiunea una *închisă;* f) istoria nu este gratuită sau arbitrară, epicul este gratuit și arbitrar, predispus spre succesiune infinit liberă de evenimente; g) deosebiri între *timpul istoric/epic;* 5. *Tipologia epicului:* antropologică — sub raportul conținutului uman; formală — sub raportul tehnicii specifice; 6. Criza epicului?; inconsistența acestei teorii de proveniență „antiliterară" (p. 593).

ESEUL (p. 604)

Noțiune de foarte largă circulație, aplicată — abuziv — tuturor tipurilor de lucrări literare. I. *Accepții tradiționale*, bine conturate încă la Montaigne: 1. *Examen, probă*, prin extensiune *verificare;* 2. *Experiență*, în sens pedagogic, dar și modern; 3. Nuanța epicuree de „gustare", de unde it. *saggio;* 4. *Încercare*, tentativă, exercițiu, sens central; 5. *Sens științific*: „examen" obiectiv, sistematic, metodic, aplicabil studiilor, tratatelor etc.; 6. *Gen experimental*, nuanță modernă, extensivă, efect al influenței scientiste și avangardiste: *théâtre d'essai* etc. (p. 604); II. *Sfera de investigație* a eseului, practic nelimitată, acoperită de totalitatea acestor direcții; gamă vastă de subiecte; de la tratatul filozofic sistematic, studiul istoric, critic-literar, la orice „punct de vedere", *Erlebnis* etc. (p. 607); III. *Act de cunoaștere* de un anume tip: orientat spre universal prin „metode" individuale, aspirație spre general prin procedee particulare; de unde contradicția și ambiguitatea interioară a obiectului eseului: individual — obiect

al intuiției și imaginii, universalul — obiect al definiției conceptuale; gen intermediar (p. 608); IV. *Obiectul cunoașterii eseistice:* „adevărul" *sui generis;* personalizat, particularizat, gîndit și exprimat în singularitatea sa sensibilă; consecințe metodologice: 1. *Sub iectivitatea* impulsului cunoașterii, nu stringență logică, ci reflexia subiectivă, unilaterală; 2. Eseul — — *operă de personalitate;* interesează nu atît *ce* spui, ci *cum* spui; nu problema justeței, ci prezența sau absența personalității în gestul descoperirii și formulării ideilor; 3. *Confesiune și autobiografie spirituală,* expresie a „umorii" intelectuale și emoționale a eseistului; 4. Vocația *actualității;* eseul definește poziția eseistului la un moment specific al evoluției sale spirituale (p. 609); V. *Metoda eseistică:* punte între concept și intuiție, filozofie și știință, pe de o parte, artă și literatură pe de alta: 1. *Obiectul devine metodă, metoda obiect,* adevărul se confundă cu metoda căutării sale; *ordo idearum* se suprapune peste *ordo rerum;* 2. *Metodă-antimetodă,* rigoarea sistematică dispare; subminarea din interior a soluțiilor date, „formalizate", ale problemelor; 3. Tehnică prin definiție *individuală, irepetabilă,* eseul se reinventează de fiecare dată; lipsa oricăror „reguli" sau „rețete" eseistice; 4. „Metodă" *ipotetică,* posibilă, provizorie, alternativă: *eseu = ipoteză;* 5. *Ironia* eseului, vocația sa „socratică": simularea ignoranței, ingenuității și ezitărilor cunoașterii; 6. Eseul tinde spre *sugestiv,* nu spre exhaustiv; formulează un mare număr de probleme, dar nu rezolvă practic și definitiv nici una; 7. Eseul explorează și exploatează proprietățile semantice ale limbii; *gen polivalent;* 8. Repulsie *antidocumentară* și *antierudită;* eseul nu informează și nu documentează; el folosește doar elementele strict necesare inducției și construcției; 9. *Formă deschisă* prin definiție, eseul rupe cercul închis al specializării și, mai ales, al disciplinării normative: voga eseului este consecutivă perioadelor de închidere a orizontului intelectual (p. 611); VI. *Elementele artistice,* specifice eseului, derivate din aceeași condiție ambivalentă a obiectului și metodei sale; definițiile — metafore din sfera creației apar încă la Montaigne: 1. *Unitatea latentă,* coerența interioară, principiul de organizare, în sens larg necesitatea „structurii"; 2. *Efectul de surpriză,* de noutate, consecință a adoptării unui punct de vedere original, inedit; 3. *Gen semiliterar,* la intersecția structurii imagistice și ideologice; interferență de lirism și reflexie (p. 615); VII. *Stilul eseistic:* scriitura eseistică este organică sau nu există, un eseu bun nu poate fi scris prost și invers; ideea devine propriul său discurs, caracterizat prin: claritate, acuratețe, eleganță, sobrietate, ținută personală în expunerea ideilor, arta de a intra direct în subiect, arta echilibrului și proporției; dezinvoltură și perfectă urbanitate etc. (p. 617); VIII. *Combaterea confuziilor* curente între: 1. *Eseu și literatură,* de tipul romane-eseu, nuvele-eseu, proze

de anticipaţie-eseu; 2. *Eseu şi critică literară*, interferenţe şi divergenţe de obiect şi metodă (p. 617); IX. *Mit intelectual* modern, panaceul studiilor literare, pretins indiciu suprem de distincţie, metodă unică, infailibilă; necesitatea delimitării între adevăratul şi falsul eseu; combaterea pseudo-*eseismului* superficial (p. 621).

ESTETISMUL (p. 623)

Noţiune îndreptăţit compromisă prin polemici şi definiţii partizane sau arbitrare, de corectat analitic; sînt atribuite „estetismului"; I. Totalitatea teoriilor şi orientărilor care se revendică de la *criteriul specificul* sau *autonomia* valorii estetice; confuzia dintre *autonomism* şi *estetism;* tradiţia acestei atitudini (p. 623); II. Reacţiunile lui *homo aestheticus:* 1. Orientare spre *sensibil, emoţional, imaginativ*, ostilitate sau indiferenţă pentru conceptual şi teoretic; 2. Înclinare spre *atitudini inutile* şi *dezinteresate;* 3. Poziţie integral *contemplativă* în faţa existenţei; 4. *Sentimentul estetic al vieţii*, panestetism, pancalism (p. 625); III. Concepţia de viaţă care proclamă *supremaţia absolută a valorii estetice*, note specifice: 1. *Indiferenţă, disociere* şi *izolare* de celelalte valori; 2. Subordonarea integrală a valorilor *criteriului estetic unic;* 3. *Exclusivism* estetizant; ostilitate declarată pentru tot ce nu este artă (p. 627); IV. Metoda specifică de *transformare a vieţii în operă de artă*, invazia artei în toate aspectele existenţei; confuzia noţiunii tradiţionale de „viaţă estetică": 1. *Realizarea de sine* ca fiinţă „frumoasă", perfectă, modelată spiritual, conform unui ideal etic-estetic; *Kalokagathia, Kaloalitheia;* 2. *Doctrina „sufletului frumos"*, propagată de romantismul german, în special de Schiller: sinteză armonică a vieţii materiale şi spirituale, concilierea raţiunii şi sentimentului; 3. Ideea de *autocreaţie*, interpretată în sensul unor *experienţe* şi *aventuri* personale; 4. Ideea de *joc spiritual*, oscilare suplă între tendinţe sufleteşti opuse; „seducătorul" lui Kierkegaard; 5. Existenţa ca *posibilitate permanentă de plăcere*, în spiritul hedonismului superior; tradiţia Wilde-Macedonski; notă dominantă: pasiune unică, exclusivă, pentru artă; *carpe diem* estetic; 6. *Cultul frumosului*, religia laică a artei; rădăcini antice şi aspecte moderne, degradate (p. 630); V. *Stilul estetic de viaţă*, forma socială a estetismului antic sau modern: de la „arbitrul eleganţei" la *virtuoso*, de la *omul de gust* la tipul

fashionable, de la *artistul* romantic la *estetul* secolului al XIX-lea: personaj inconformist, de „avangardă", animat de „idealuri" înalte; viaţă de boem, excentrică, accentuat antifilistină; ţinută mondenă, elegantă, de *dandy*, teoretizată de Balzac şi mai ales de Baudelaire; noţiune-vedetă după 1860; personaj-cheie al vieţii literare, expert în probleme de artă, consacrat în exclusivitate existenţei estete; tipuri literare reprezentative: Des Esseintes şi Dorian Gray; estetul — tip uman care realizează integral şi în exclusivitate idealul estetic; tradiţia şi circulaţia internaţională a personajului estet, reflexe româneşti; tendinţe tipice: reacţiune antiutilitaristă, antimercantilă, antiburgheză; valoarea şi eroarea acestor atitudini (p. 635); VI. *Definiţia istorico-literară* a estetismului: totalitatea curentelor autonomiste-formaliste ale secolului al XIX-lea, de netă orientare antinaturalistă, antiprozaică, antiacademică, antifilistină, de la „artă pentru artă" la „decadentism" (p. 638); VII. *Opinia epocii actuale* despre estetism: integral negativă; condiţii obiective ostile (p. 639); VIII. Este posibilă *reactualizarea estetismului* în noile condiţiuni sociale? (p. 640).

EXPERIMENTUL (p. 641)

I. Marea ambiguitate şi imprecizie a noţiunii de *experiment*, generatoare de numeroase *confuzii:* 1. *Experienţa ştiinţifică = experimentul estetic-literar;* „experienţa" însăşi primeşte două accepţii bine distincte: a) provocare intenţionată de fenomene în laborator, în scopul studierii unor aspecte încă necunoscute; b) verificare în condiţii de laborator a unor date şi adevăruri cunoscute; 2. *Experimentul literar* = „experienţa" vieţii: „a dobîndi experienţă"; imposibilitatea acestei sinonimii, întreţinută — totuşi — de naturalism; 3. *Experimentul = modern*, identificare abuzivă; 4. *Experimentul = avangardă*, abuz estetic şi semantic, respins de mulţi avangardişti (p. 641); II. Explicaţia acestor confuzii: experimentul are o *latură creatoare*, *inventivă:* imaginarea unor noi procedee de investigaţie; seducţia acestei idei în epoca modernă, viu preocupată de „problema" creaţiei; de unde, noţiunea — extensivă — de artă şi *théâtre d'essai* (p. 644); III. Una din raţiunile experimentului literar: *investigarea, cercetarea;* „căutarea" creaţiei se substituie creaţiei efective pe care o absoarbe; aspecte tipice: 1. Conceptul şi tendinţa experimentării unui *limbaj nou;* experimentare de „formule", „exerciţii de stil" etc.; imposibilitatea „căutării"

ad libitum: aceeași operă nu poate fi scrisă *altfel;* 2. „Artă pentru artă", experimentăm pentru a experimenta; 3. Critica acestei atitudini: cultivat ca atare, experimentul devine propriul său conținut; necesitatea finalizării: întrebarea-cheie: *ce căutăm?* (p. 646); IV. *Experiment = creație*, echivocul acestei asimilări terminologice produsă de trei situații cvasi-experimentale: 1. Îndepărtarea formelor perimate și *ajustarea necesară* la noile forme, de fapt proces organic, indisociabil; 2. Moment intrinsec al creației ce se caută pe sine; experimentul echivalează cu *dezvoltarea proiectului artistic*, prin faze pregătitoare, „experimentale", variante etc.; 3. *Mari variații calitative*, în funcție de riscuri, erori, soluții aproximative, reușite parțiale (p. 649); V. *Experiment = expresia propriei viziuni artistice;* scopul suprem: la capătul experimentului scriitorul își descoperă substanța *originală;* în caz contrar, experimentul ratează, devine inutil, ineficient (p. 651); VI. *Experiment = operă deschisă*, „work in progress" etc.; eroarea acestei asimilări, echivalentă experimentului pur; fixarea într-o formulă nu înseamnă în mod necesar maniera sau moartea artistică (p. 652); VII. *Experimentul=simplă gratuitate*, o dată limbajul propriu găsit, mulat pe „experiențe" literare autentice nu repetate sau mimate; combaterea experimentului — fetiș; marii creatori moderni resping ideea experimentului (p. 653); VIII. *Critica = experimentarea unor sisteme variate de semnificații*, critica — lectură de tip experimental, preocupată nu de obiectivitatea, ci de validitatea construcției; teorie legitim adoptată de critica eseistică și de eseul literar propriu-zis (p. 654).

FANTASTICUL (p. 655)

I. *Sensurile originare* ale ideii de fantastic: 1. *Fantasmă*, ceea ce nu există în realitate, aparență ireală, iluzorie; 2. Produsul *imaginației* sau *fanteziei*, facultăți considerate sinonime; 3. *Accepții negative:* caracter haotic, arbitrar, inconstant; fenomen „anormal", „nebunie", produs al „fantastului"; fantasmagorie, fantezism-funambulesc (p. 655); II. *Modul de funcționare al fanteziei* explică *spiritul creator al fantasticului*, miezul întregii probleme; realitatea autonom-creatoare a fanteziei: 1. *Mecanism creator identic:* fantezia este esențial fantastică; 2. Principiul fanteziei creatoare duce la concluzia: *orice operă literară este, în sens extensiv, „fantastică";* identificarea creației cu regimul fanteziei producătoare de

fantastic; fantasticul pune şi rezolvă problema artei literaturii: construcţie liberă, suverană, a fanteziei; realizarea unei lumi autonome, secunde, heterocosmice; modificarea permanentă a raportului *artă/realitate* (p. 657); III. *Raportul fantastic:* capacitatea spiritului poetic (fantastic) de a stabili relaţii inedite între elementele realităţii; în interiorul unei imagini, între două sau mai multe imagini; linie convenţională de demarcaţie între *poetic/fantastic;* atitudinea faţă de raportul *echilibru/ruptură:* decalaj plăcut, acceptabil = „poetic"; decalaj turburător, iritant = „fantastic"; 1. *Emoţia fantasticului*, stare de confuzie, turburare, „criză"; 2. *Trecerea de la poetic la fantastic*, labilitatea extremă a celor două planuri; alternanţe şi suprapuneri; 3. *Răsturnarea subită de situaţii constante, stabile*, sensul întregului sistem fantastic de relaţii; „ruptura" fantastică; determinările negative ale fantasticului; aspectul său malefic, demonic (p. 660); IV. *Tipologia situaţiilor fantastice*, întemeiată pe violările flagrante ale *realităţii, raţionalităţii, semnificaţiei* şi *temporalităţii:* 1. *Abatere de la reproducerea exactă a realităţii obiective;* procedeele mecanismului fantastic „antirealist": 1. suprapunerea; 2. dilatarea şi comprimarea; 3. intensificarea; 4. multiplicarea; rezultatul: apariţia *suprarealităţii* fantastice acceptabilă *conştiinţei ficţiunii verosimile;* 2. *Contradicţia dintre logic şi ilogic*, alterarea sistematică a raporturilor şi principiilor gîndirii silogistice; sfidarea permanentă a raţiunii, emancipările suprarealiste: onirice, viziuni de coşmar, spontaneităţile „logicii poetice"; 3. *Ruperea relaţiei obiect/semn*, urmată de alterarea profundă a ordinii semnificaţiei, efectul imediat: confuzia, senzaţia de obscur şi mister; semnificaţie suspendată prin abundenţa de semnificaţii; *ambiguitatea* şi *polivalenţa* fantasticului; 4. *Părăsirea timpului prezent;* patru metode posibile: îngheţarea, încetinirea, accelerarea şi inversarea timpului; scenarii literare tipice: *regresiunea* şi *anticiparea, utopia* şi *science-fiction* (p. 663); V. Conştiinţa fantasticului ca realitate literară distinctă, a ruperii de realitate; luciditatea raportului fantastic se opune: 1. *Confuziei dintre existenţa obiectivă şi subiectivă* a fantasticului; acceptarea mitului şi miraculului alungă fantasticul; mentalitatea primitivă este lipsită de ideea fantasticului, produs evoluat al laicizării şi desacralizării mitologiei; 2. *Confuziei dintre fantastic şi „feeric"*, varianta literară clasică a fantasticului; „miraculosul" şi „fabulosul"; există un fantastic folcloric?; basme lipsite de fantastic; 3. *Supravieţuirea şi valorificarea fantasticului*, continuitatea în lumea modernă; camuflări şi asimilări actuale; 4. *Necesitatea intermitentă* a fantasticului; caracterul său dual, profund compensator, de răsturnare, contrabalansare, dedublare spirituală şi psihologică; 5. *Fantasticul = raport aberant, care consacră o anomalie;* evoluţia sa depinde exclusiv de conţinutul termenilor raportului, determinat de diferite con-

texte, nu de relaţia fantastică propriu-zisă (p. 675); VI. *Tehnica realizării fantasticului* se suprapune integral peste actul creaţiei literare, cu nuanţe specifice: 1. *Procedeul distanţării* intensificat la maximum; 2. *Amplificarea lucidităţii*, cîtă luciditate a viziunilor şi fantasmelor, atît fantastic; 3. *Tehnica suspendării surprizei*, *suspense*-ul fantastic; *întrebare* aşteptată, dar nespusă, abţinere sau refuzul semnificaţiei = fantastic; întrebare pusă şi răspuns dat, semnificaţie acceptată = mister elucidat = fantastic anulat (p. 681).

FORMALISMUL (p. 686)

I. Noţiune compromisă prin accepţii abuzive, polemice, sau foarte generale: 1. *Preocupare predominantă sau exclusivă pentru „forme"*, în toate domeniile de activitate; 2. *Preferinţă sistematică acordată punctului de vedere formal*, în domeniul estetic, ignorarea sau negarea „conţinutului"; modul problemei: definiţia ideii de *formă*, formalismul tinde să se identifice cu toate definiţiile posibile ale formei; 3. Cel mai vechi formalism se confundă *ipso facto* cu *începuturile literaturii:* formule, rituale, *topoi*, forme fixe etc.; 4. Transformarea formelor tradiţionale în reguli: *retorica*, *academismul* etc., cele mai vechi teoretizări ale formalismului (p. 686); II. *Forma = înveliş sau strat superficial al operei*, adaptabil oricărui conţinut, definiţia cea mai curentă a formalismului: „stil ornat", „veşmînt exterior", „aparenţă"; derivaţii puriste şi estetizante inevitabile; interpretările formalismului radical: 1. *Forma goală*, ideea învelişului autonom, cu valoare intrinsecă, unica realitate a operei; limbaj, stil, cultivat în sine; 2. *Literatură fără conţinut*, idei, fond, subiect, materie; tendinţa absorbirii şi dizolvării subiectului în formă şi prin formă (p. 689); III. *Forma = unitate funcţională a compunerii literare;* configurarea într-un „sistem" sau „structură" a raporturilor stabile şi reciproce între elementele formale ale operei (p. 690); IV. *Formalismul rus*, singura şcoală de estetică literară constituită în baza unor criterii formale riguroase: legile literaturii identice cu ale limbajului; în locul distincţiei *fond/formă*, dualitatea *material/procedeu*, deformarea limbajului curent, *literaritate* (p. 691); V. *Critica formalismului*, termen polemic, negativ; 1. Punctul de plecare: vechea şi foarte răspîndita *teorie dualistă* a artei: dicotomia *fond/formă;* alte tipuri de dualism: *determinat/determinant, signifié/signifiant;* 2. *Insuficienţa dualismului:* opoziţia *fond/formă* este

aparentă, convenţională; forma nu constituie un înveliş exterior, ci un moment consubstanţial al elaborării artistice, activ şi determinant de la prima pînă la ultima fază; conţinutul apare şi se constituie direct în formă, care se confundă cu însăşi realizarea operei; anticipări teoretice: concepţia „formei interne" în toate variantele sale; conţinutul operei este însăşi forma, forma însuşi conţinutul, realitate artistică unitară, indisociabilă; 3. *Respingerea dualismului* prin totalitatea teoriilor estetice *moniste*, antice şi moderne; reprezentarea unitară, organică, a procesului artistic; numeroase sinonime şi variante: „concordanţă", „armonie", „reflectare", „fuziune" (topire în formă); istoria acestui concept (p. 692); VI. *Experienţa tradiţională a creaţiei* confirmă toate aceste teze; scriitorii înşişi combat disociaţia *fond/formă*, deci şi formalismul; exemple clasice şi moderne, străine şi româneşti (p. 698); VII. *Combaterea autonomizării absolute a formei*, adevărata critică a formalismului; justificarea sa parţială: „forma" poate produce, uneori, „fondul"; excesul de formă compensează şi echilibrează excesul de „conţinut" (p.699).

GENURILE LITERARE (p. 703)

Criza şi dificultăţile problemei genurilor literare; I. *Necesitatea cunoaşterii sistematice*, ordonate, a literaturii; utilitatea şi riscurile clasificărilor; dificultatea încadrărilor conceptuale rigide (p. 703); II. *Realitatea istorică a genurilor*, problema existenţei lor obiective: 1. Ipoteza genurilor *embrionare*, *primitive*, originare, din care derivă toate celelalte genuri; 2. În acest caz, riguros istorice ar fi doar *subgenurile* şi *speciile*, localizate în timp şi spaţiu; 3. Fenomenul noilor apariţii şi *formării conceptelor noilor genuri şi specii;* verificare neîntreruptă din Antichitate şi pînă azi; 4. Apariţia noţiunii *evoluţiei genurilor*, motivată de instabilitatea şi regenerarea continuă a literaturii; vechimea acestei idei; 5. Evoluţia genurilor presupune un număr de *faze* şi *determinări* istorice, obiective; 6. *Critica „legii" evoluţiei genurilor;* tradiţia şi insuficienţele conceptului (p. 705); III. *Explicaţii şi criterii tipologice;* genurile literare—categorii abstract-utopice; 1. *Antropologice;* 2. *Psihologice;* 3. Expresia unor *atitudini* şi *viziuni specifice* despre lume şi viaţă; 4. *Tipuri de contemplatori* sau de *efecte artistice;* 5. *Conţinuturi sociale* şi *psihologii de clasă;* 6. *Criterii etice;* 7. Perspective *filozofice* de tipul: genurile literare = „ideile platonice" ale literaturii; 8. *Tendinţe* şi *situaţii* spirituale, în centrul clasificărilor: relaţia *obiect/subiect*, *eu/lume*

(p. 711). IV. *Superioritatea definiției estetice a genurilor*, derivată dintr-o teorie generală a artei literare; convergență de factori istorici și tipologici; condiționări și limite: 1. *Originea și cadrul istoric* determină evoluția și conștiința definiției genului; 2. Viziunea tipologică a literaturii conduce la *dogmatizarea* masivă și intransigentă a teoriei genurilor (p. 716); V. Necesitatea unei bune *metode de analiză și definire estetică*, nici logică, nici istorică, nici categorială 1. Un început de soluție, vechea teorie a *imitației;* 2. Utilitatea *categoriilor formale* (ale expresivității, stilistice, lingvistice); insuficiența acestor soluții; 3. Asimilarea conceptului de *formă;* sferă limitată de aplicare; 4. Genurile ca *structuri*, în sensul unor moduri unitare de construcție literară (p. 718); VI. *Genurile literare= tipuri de creație*, singura soluție pe deplin întemeiată: 1. Distincția dintre *eul poetic/eul empiric*, exactă, nu însă și suficientă; fenomenul caracteristic al *autoreflectării* eului poetic; 2. Mișcarea interioară a eului poetic; *distanțarea;* 3. Genurile literare corespund unor *tipuri specifice de distanțare și autoreflectare; liricul:* eul care se contemplă în actul autoexprimării; *epicul:* eul care se autoreflectă pe durata naratiunii subiective sau obiective; *dramatic-tragic:* eul care se autoreflectă în tensiunile sale interioare sau în conflictele exterioare; *comic:* eul care se autoreflectă în atitudini critice, ironice, ridicole; 4. *Solidaritatea fundamentală* a tipurilor autoreflectării, respectiv a genurilor literare; 5. *Valoarea*, din această perspectivă, a *„legilor" genurilor literare:* sensul evoluției: de la *dogmatizare* la *liberalizare* (p.725); VII. *Critica dogmatismului:* tezele sale: 1. Fiecare gen are propria sa „lege"; 2. Separația riguroasă a genurilor; 3. Puritatea intransigentă a genurilor; 4. Conformarea la norma ideală a genului; 5. Ierarhizarea genurilor: inferioare și superioare; *respingerea* acestor principii: 1. Literatura este una și indivizibilă în esența sa estetică; 2. Operele literare sînt structuri distincte, individuale, ireductibile compartimentărilor riguroase; 3. Orice operă literară aparține propriului său gen, inițiază deci un *gen nou;* 4. Rezistența constantă împotriva preceptelor dogmatice; vechimea acestei atitudini, verificarea istorică a antidogmatismului teoretic; 5. Barierele dintre genuri sînt artificiale; orice operă violează într-o măsură oarecare normele convenționale ale genului proxim; 6. Existența practică, permanentă, a *genurilor mixte;* dovada istorică a tezelor „liberale" enunțate; 7. Ierarhizarea relativă, tranzitorie, extraestetică, a genurilor; 8. Definițiile genurilor literare — produse istorice, tranzitorii, convenționale (p. 728); VIII. *Utilitatea genurilor în creația literară:* valoarea stimulatoare a cadrelor și formelor date (p.733); IX. *Utilitatea* teoriei genurilor în critica literară; eficiență relativă, limitată (p. 733).

GUSTUL (p. 735)

I. Gustul nu este o idee învechită, ci doar confuză; necesitatea clarificării; concept de sinteză, care definește alternativele fundamentale ale obiectului estetic: obiectiv/subiectiv, absolut/relativ etc. (p. 735); II. *Stabilirea accepțiilor esențiale:* 1. Sinonim al conceptului de artă (sfera cea mai largă); 2. Diferitelor estetici (gust=ansamblu de idei estetice); 3. Frumosului (gust=frumos); 4. Frumosului ideal („standard"); 5. Vocația dogmatică a frumosului ideal; 6. Teoria valabilității universale a gustului; sensurile „universalității": a) verificare empirică unanimă; b) referință la principii eterne; c) soluția intermediară: recunoașterea universalității aptitudinii estetice (p. 736); III. *Facultate universală, specific umană,* „naturală"; limitele acestei formule (p. 741); IV. Facultate *rațională* (gust=rațiune); variante: 1. Bun-simț; 2. Instrument de cunoaștere; 3. Gust „adevărat" și „fals"; 4. Criteriile judecății (raționale) de gust; 5. Valoarea conceptelor estetice; 6. Funcția critică, selectivă, a raționalității gustului; 7. Necesitatea motivării judecății; 8. Sporirea intensității gustului prin metode raționale; 9. Limitele explicației raționaliste (p. 742); V. *Metaforă a facultății subiectivității estetice:* 1. Senzație de plăcere; 2. Expresie a simțului specific estetic (al „șaselea"); 3. Sensibilității estetice; 4. Sentimentului estetic; 5. Percepției imediate a frumuseții, impresiei, simpatiei etc.; 6. Varietatea, caracterul profund individual al gustului; obstacol al obiectivității și universalității; 7. Limitele subiectivității (p. 748); VI. *Facultate selectivă,* notă esențială: 1. Disocierea; 2. Identificarea valorii estetice; 3. Preferința; 4. Judecata de gust (p. 755); VII. Gustul, *echivalentul actului de creație:* 1. Sinonim al înclinației și talentului; 2. Colaborarea dintre „gust" și „geniu"; 3. Colaborarea este identitate; 4. Identitatea esențială dintre gust, creație și critică: a) re-creație ipotetică, urmată de confruntare: suprapunere=judecată pozitivă, contrazicere=judecată negativă; b) necesitatea argumentării, motivării judecății (p. 757); VIII. *Gusturile se discută:* 1. *Varietatea* și *mobilitatea* gusturilor; 2. *Subiectivitatea* este inconstantă; 3. Corectare prin criterii raționale; 4. Sinteza sentiment-rațiune prin confirmare reciprocă *a posteriori;* 5. *Alternative radicale* tradiționale: universal/particular, obiectiv/subiectiv, absolut/relativ; conciliere posibilă printr-o „logică" de tip special: a) caracterul indiscutabil, absolut, al gustului, tradus într-un *imperativ estetic,* criteriu unic de raportare; b) momentul *preferinței* și *judecății implicite;* c) necesitatea *argumentării;* cercul vicios al demonstrării absolutului și universalității, în contexte și cadre relative; marele paradox al gustului (p. 761); IX. *Determinări obiective:* 1. *Coruperea* și

eroziunea obiectului gustului: deteriorarea operei de artă; 2. Condiţiile subiective: a) fiziologice; b) *modificări* şi *alterări* psihologice-morale; 3. Caracterul *istoric* al gustului: „revoluţii", „regenerări", „schimbări", evoluţia nu este sinonimul progresului; 4. Realitatea *gustului naţional*, diferenţiat „specific"; 5. Determinări *sociale*, pe diferite trepte istorice de dezvoltare; fenomen de „bon ton" şi mare „civilizaţie"; originea aristocratică a gustului social; 6. Tendinţa *nivelării* şi *egalizării*, accentuată în condiţiile moderne de *massmedia;* 7. *Sociologia factorilor dominanţi*, grupurilor determinante, exponenţilor-tip; a) *dinamica descendentă*, de la gustul grupului dominant spre masă; b) transfer şi specializare: *delegaţi, exponenţi, mandatari;* c) *tensiune* între elită şi public; d) între scriitor-cunoscător -profesionist-public; *rebeliune „genialoidă"*, fiecare scriitor cu publicul „său"; e) psihologia *managerului* capitalist: cine plăteşte îşi impune gustul (p. 767); X. Proces permanent de *stratificare* şi *ierarhizare;* 1. Gust natural/gust social, gust cultivat/ gust public; public mic, mediu, mare; 2. Ierarhizare: superioritatea şi inferioritatea socială, criterii valorice: bun-gust/prost-gust; 3. Bunul-gust —principiu educativ, proces cultural deschis; 4. Efectele educaţiei gustului în: creaţie, critică literară, lectură, cultură de masă; 5. Coruperea gustului prin exces de rafinament sau vulgarizare (p. 777); XI. *Mutaţia gustului*, vechimea teoriei, rezultantă globală, nedisociată estetic; Jurmări: estetic= gust public=succes=actualitate literară; definiţia mutaţiei specific estetice: 1. *Deplasarea conceptelor* şi criteriilor estetice, prin momente tipice: a)formularea; b) dogmatizarea; c) mutaţia cu dublă acţiune: opoziţie antidogmatică, apariţia noilor idei estetice; 2. Creaţia estetică: orice operă originală, diferenţiată de totalitatea literaturii anterioare, act echivalent cu „mutaţia" unor raporturi formale, structurale etc.; de unde două tipuri posibile de istorie a mutaţiei valorilor: a) studiul succesiv al creaţiilor originale; b) studiul elementelor preestetice din sfera gustului şi culturii; 3. *Varietatea interpretărilor*, „revoluţia valorilor critice", prin explorare şi descoperire continuă de noi semnificaţii şi convertirea în sens estetic a valorilor heteronomice; posteritatea literară — joc al actualizării permanente, receptării critice succesive, succeselor de public (p. 781).

Résumés

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

UNE "NOUVELLE CRITIQUE":
LA CRITIQUE DES IDEES LITTERAIRES

Revendication de la *nouveauté* de ce genre de critique: I. Caractère subjectif, puissamment personnalisé, objet de „plaisir" spécifique: critique libre, qui n'a pas d'autre but en dehors d'elle-même, stimulée par la satisfaction que donnent la connaissance, l'érudition, l'analyse, la synthèse, l'engagement total; mode *sui generis* d'existence et réalisation critique; II. Motivation *objective*, d'essence sémantique: grande obscurité et labilité des concepts littéraires: 1. *Aspect traditionnel* de la „crise" de la terminologie; historique du problème: Confucius — tête de série; état actuel, profondément négatif, des définitions fondamentales en esthétique, en histoire et en critique littéraire; 2. *Causes des confusions sémantiques:* a) la réalité sensible, émotionnelle, „inéffable" de l'art littéraire; b) l'abondance; c) la contradiction; d) la confusion; e) l'abus; f) l'usure des significations; g) caractère „créateur" du processus: les concepts littéraires sont devenus élastiques et se sont hypertrophiés; III. *Nécessités du moment spirituel roumain actuel:* 1. *Etat* peu satisfaisant du contenu d'idées de la critique littéraire, sous le rapport de la clarté, de la solidité, de l'exploration systématique; critique des aproximations, des confusions, du scepticisme et du relativisme terminologique; 2. Erreurs aggravées par l'insuffisante connaisance *de la tradition roumaine* (quoique à ses débuts) de l'herméneutique, des revendications de la critique „classique", des exposés théoriques et des tentatives faites, durant les dernières décennies, de résoudre le problème; un commencement de revirement dans les rangs de la jeune génération; IV. *Nécessité de la synthèse*, à l'antipode des tendances modernes de spécialisation extrême: 1. Redécouverte et réintégration des „dictionnaires" critiques actuels dans *la grande tradition encyclopédique* de l'esprit européen; 2. *Situation et tendances actuelles* des dictionnaires de termes littéraires; 3. *Conception qui a présidé à la réalisation des dictionnaires existants:* types principaux, critique de ces ty-

pes; échec du *Dictionnaire international de termes littéraires*; 4. *Points essentiels de divergence* par rapport à la totalité des ouvrages publiés; a) ouverture plus accentuée vis-à-vis des concepts littéraires modernes; b) adoption d'une méthode unitaire, opposée à l'éclectisme, à l'objectivisme et au positivisme prédominants; c) rejet de tout dogmatisme et de toute tentative d'attribuer un caractère officiel à la terminologie; d) formule et méthode conventionnelle utile à la discussion critique et à l'affirmation de nouvelles idées, dans la perspective d'une expérience personelle et d'une vision totale de la critique, de l'histoire et du caractère spécifique de la littérature; V. Critique également éxigée par *l'orientation de la littérature moderne;* sa grande vocation „problématique", théorique et réflexive, toujours plus marquée; 1. Transformation de la littérature, qui devient une méditation sur sa propre condition, techniques et limites; apparition des œuvres inclassables, mi-théoriques, mi-poétiques, du „poète" doublé d'un „critique"; interférence et superposition *de la littérature et de la critique;* 2. D'où, la nécessité *d'une critique de la critique, la critique de la conscience critique de la littérature*, forme la plus moderne de la critique, étape inévitable; rôle des idées et de concepts dans la critique et dans la littérature; l'état actuel de la conscience esthétique roumaine réclame une pareille critique; VI. *Objet de la critique des idées littéraires:* qu'est-ce qu'une idée littéraire? 1. *Notion* ou *concept* littéraire; 2. *Principe, définition*, programme, projet, problème, théorie, conception, doctrine, système; notes spécifiques: a) la sphère de l'idée littéraire est invariablement plus étendue que celle du concept; b) l'idée littéraire préfigure le concept; rejet du „nominalisme"; les phénomènes et les idées littéraires anticipent les concepts correspondants; c) aspect de „système" et de *structure*, à double dimension; *synchronique* et *diachronique;* d) les idées sont des *oeuvres*, des „créations": e) vaste dépôt et réceptacle de *significations ouvertes;* 3. *Représentation littéraire latente;* 4. Idée *générale* et *permanente;* 5. Idée *représentative:* symbole, type, emblème; caractère altern atif et „permutationnel" des idées littéraires; VII. *Méthode particulière* de type *herméneutique:* 1. Modelage des idées littéraires; reconnaissance d'un modèle archétype, stéréotype, cohérent, structural, perfectible, périodique, circulaire, super-historique, anti-„original"; 2. Alternance *synthèse-analyse-synthèse*/ analyse-synthèse-analyse; 3. Relation *tout-partie-tout*/ partie-tout-partie; application du cycle herméneutique à la critique des idées littéraires; 4. Double circuit des concepts esthétiques: *préconcept-concept objectif-préconcept*/concept objectif-préconcept-concept objectif; 5. Confrontation historique: *présent-passé-présent*/passé-présent-passé; l'histoire des idées implique sa propre description analytique; synchronie et diachronie, vision classique et moderne; dernières conséquences: a) la critique des idées littéraires

se confond avec la sémantique historique des idées littéraires; b) la critique des idees littéraires se confond avec l'histoire des idées littéraires; 6. Collaboration: *documentation-assimilation créatrice-documentation*/assimilation créatrice-documentation-assimilation créatrice; rôle de „l'érudition" et de l'appareil critique; fonction des citations: a) confirmation et consolidation des idées littéraires; b) clarification et mise en valeur des nuances des idées littéraires; c) configuration de l'idée littéraire; d) assimilation et e) l'idée littéraire prend la citation à con compte; f) nouvelle personnalité de la citation; relation entre l'idée littéraire et le texte littéraire; limites de cette confrontation; 7. *Condition et valabilité* de la définition herméneutique; son caractère objectif, non-conventionnel; vérification périodique, raison „logique", intérieure, formalisation, réduction à des types, sélectivité, valeur heuristique, instrumentale; critique des idées littéraires — condition de toute critique; 8. *Limites de la méthode herméneutique:* a) nécessité des définitions *à priori*, rejet des accusations de tautologie; b) l'idée n'est pas adéquate au texte littéraire; discontinuité et contradiction; c) impossibilité d'une clarification intégrale; d) indétermination relative des concepts et des idées littéraires; méthode ouverte, perfectible; VIII. *Fonction créatrice de la critique des idées littéraires;* qualité égale à celle de tout autre genre de critique: 1. *Capacité créatrice: synthèse = création*, par sélection et reconstruction; 2. *Originalité relative;* vanité de la priorité impossible; intégration obligatoire dans une tradition; antécédents inévitables; caractère circulaire de toute idée littéraire: re-découverte personnelle de vérités impersonnelles; re-mise en valeur des contextes nationaux, régionaux; expérience „stylistique" personnelle; IX. *Nouvelle forme de critique :* 1. Intégration et dépassement des objectifs de la critique littéraire; 2. Intersection et jonction avec la „nouvelle critique": exploration des significations ouvertes de l'idée littéraire; 3. Délimitation d'un nouvel esp ace à l'intérieur de la „nouvelle critique": à la place de l'oeuvre littéraire — la critique de l'idée littéraire; homologie; *idée = oeuvre = re-création critique;* au centre de l'attention non pas la personnalité de l'œuvre littéraire, mais la personnalité du problème littéraire; 4. *Coexistence et collaboration* avec tous les genres de la critique littéraire; possibilité de la chronique spécialisée; avantages pratiques de la critique des idées littéraires; X. *Critique des idées littéraires et tendances de la critique roumaine actuelle:* nécessité d'étendre et d'approfondir la base théorique, augmentation de la tension idéologique, point obligatoire de passage, intégration et dépassement continuel, rejet des épigones, quel qu'en soit le genre; prémisse pour toute construction critique future.

ACTUALITE

Dissociation nécessaire de l'idée d'actualité: I. Catégories *temporelles*, chronologiques, quotidiennes, de l'actualité littéraire: 1. Actualité *individuelle/collective, subjective/objective;* 2. Actualité du *créateur* et du *public;* inadhérences et contradictions entre: 3. *Le contenu* et *la manière de refléter la réalité;* 4. *Spontanéité* et *programmation* de l'actualité; 5. *Réalité* et *simulacre* de l'actualité; 6. Différence *qualitative* et *quantitative*, actualité authentique et mimée; II. Confusion entre *actualité* et *moderne, modernisme, modernité;* tradition ayant pour objet cette confusion et superposition inévitable; III. *Types* et *coordonnées temporels* de l'actualité: chronologique, génétique, historique, universelle; actualité concrète, fondamentale de l'œuvre: moment génétique, créateur: 1. Réalité de la *chronologie* intérieure des littérateurs, des critiques, des historiens de la littérature, des lectures; 2. Confusion entre *actualité intérieure* et *actualité quotidienne*, extérieure; conflits alternatifs, compensations; inexistence de l'actualité pure, inévitablement éphémère; les créateurs rejettent l'éphémère; stérilité de l'actualité vide; effets négatifs dans la critique et dans la presse littéraire; 3. Confusion entre *actuel* et *contemporain*, signification de cette notion; contemporanéité formelle et réelle; supériorité de la transposition et de la coïncidence essentielle avec le présent; 4. Confusion entre *actuel et contenu social-historique immédiat;* relativité du caractère „micro-sociologique" des porte-paroles de l'actualité; fréquence et importance variables des groupes qui „font" l'actualité; coefficients très variables, problème des *représentants* de l'actualité, grandes différences qualitatives, professionnelles, subjectives; coïncidence et non-coïncidence entre les représentants de l'actualité et les auteurs; extrême relativité de ces confrontations; 5. Actualité en tant qu'*essence*, expression d'un *Zeitgeist;* difficultés de percevoir et de définir „l'esprit du temps"; IV. *Essence* de l'actualité; rencontre de l'actuel et du classique, de l'éternel et de l'actuel, dans la sphère d'universalité, de permanence, de durabilité; éternelle actualité des créations „classiques" ou „modernes"; V. *Erreur* qui consiste à nier les auteurs classiques au nom du principe de l'actualité: 1. Rejet du prétendu préjugé du „chef-d'œuvre"; 2. Rejet de l'exclusivisme de l'actualité littéraire et obligatoire.

ANTI-LITTERATURE

I. Utilité de l'analyse du concept; dernière phase d'un long *processus historique*, déterminé par la confusion et la compétition des valeurs; réactions et critiques anti-littéraires typiques: 1. Origine sacrée de „l'écriture"; 2. Critique éthique-religieuse, antique et moderne; 3. Objections, dans la perspective de l'absolu, soulevées par la philosophie profane de l'Idée, du *noumène*, etc.; 4. Opposition vitaliste; 5. Variante de l'authenticité; 6. Culte de la réalité élémentaire, des „objets"; 7. Résistance du „social", du *praxis* politique et révolutionnaire; 8. „Loi historique" de la décadence et du vieillisement des arts et des lettres; 9. Effets des crises et des tragédies historiques contemporaines; 10. Généralisation de la psychologie anti-littéraire sous la pression convergente de ces facteurs; II. *Crise du concept de littérature*, ses formes; tendance à la récupération de l'essence de l'art littéraire et de la poésie; III. *Défense de l'essence de la littérature*, par la délimitation nette et systématique de son contraire: l'anti-littérature; opposition entre la littérature (= culture littéraire) et la poésie (=l'art littéraire); formes de la résistance anti-littéraire: 1. Constitution de l'antinomie poésie-littérature, réflexe défensiv (par la négation) de la poésie; son aspect positif: proclamation de la pureté de la poésie et dénonciation de l'impureté de la littérature; 2. Opposition poésie-culture littéraire (érudition, esprit livresque), anti-classicisme, anti-académisme; 3. Consolidation et diffusion du concept péjoratif de littérature; rôle des réalistes, des symbolistes, de l'avant-garde, de la critique moderne; 4. Apparition et signification du concept de *alittérature*; 5. Motivation esthétique des réactions anti-littéraires, oscillation entre l'*excès de littérature* (= art littéraire) et *le défaut de littérature:* a) super-saturation et suffocation „esthétique", crise de la notion de beau et d'art; b) résistance et révolte anti-littéraire, à tendance: 1. antiesthétique; 2. anti-formaliste; 3. anti-rhétorique; 4. „La terreur dans les lettres"; 5. anti-contenu; c) l'excès de la littérature détermine la carence de la littérature, l'aspect négatif du défaut de littérature; d) quatre types d'attitudes „anti-littéraires": 1. Rupture (à caractère d'avant-garde) d'avec les traditions esthétiques-littéraires de la littérature; 2. Anti-littérature en tant que forme de récupération de l'essence de la littérature, corrompue par la pseudo-littérature; 3. Non-littérature (= non-art, néant-esthétiqte, inexistence de la valeur littéraire, „le laid") et sous-littérature; 4. La para-littérature; IV. *Méthode esthétique de l'anti-littérature: la négation en tant que technique littéraire*, valorisation de la négation; contestation et récupération: 1. De l'idée d'art; 2. Du beau; 3. Poésie et littérature; 4. Poète et auteur; 5. Créa-

tion; 6. Technique de la composition; 7. Activité créatrice supérieure à la création; 8. Méditation sur la possibilité de la création; demasquage, auto-ironie de la création; 9. La poésie renonce à la „poésie", la littérature devient prose; V. *Crise du langage et de la communication littéraire;* 1. Limites et insuffisances du langage; 2. Doutes sur la nature et la justification du langage; 3. L'excès du langage; 4. Théorie du *silence*, de la *quiétude*; formes du vide verbal; a) commencement indistinct de la création; b) discours intérieur; c) refus de la signification: asymbolisme et polysymbolisme; d) forme vide du dire; e) langage de la négation: non-langage en tant que langage, formes de cette orientation; VI. *Impossibilité de l'anti-littérature*, „mort" et „resurrection" continuelle de la littérature; élargissement du concept de littérature, non pas son annulation; 1. Inconsistance du fondement théorique de l'anti-littérature, *sophismes:* de la littérature à finalité expresse; de l'intention programmée; de la signification à tout prix; de l'indéterminisme de l'auto-négation; de l'absolu, de la pureté; 2. *Résistance théorique*, anticipations et aspects; refus des écrivains d'accepter l'idée de la destruction de la littérature; littérature en tant qu'art et langage permanent et universel; impossibilité de supprimer la fonction poétique du langage; 3. *Substitution* d'une autre littérature à la littérature, négation en tant que thème et réalisation littéraire; cas du baroque et de l'avant-garde; 4. *L'anti-littérature genre littéraire:* l'anti-poésie, l'anti-lyrisme, l'anti-épopée; l'antiroman, l'anti-fiction, les anti-mémoires; l'anti-journal, la critique — genre anti-littéraire. 5. *Récupération* de l'anti-littérature, cycle analogue à l'avant-garde; 6. Position de „l'anti-littérature" roumaine, difficultés et critiques.

AUTHENTICITE

Elasticité du concept: I. Sens originaire — à prédominance *éthique: authenticité= sincérité*, honnêteté intérieure; norme de vie et programme auto-biographique, mémorialiste, à caractère de confession; premières intuitions roumaines de l'authenticité; conséquences inévitables: 1. Progrès et diffusion de *l'auto-analyse;* 2. Conscience de *l'unicité*; 3. L'idéal d'être *naturel;* mise en valeur de la poésie populaire, „naturelle"; II. Sens *objectifs*, tous dans la sphère de la notion de: *vrai, véridique, attesté:* authenticité des écrits qui détiennent (la Bible) ou expriment la vérité (littérature réaliste); récupération, dans le sens esthétique du mot, des faits „vrais",

„authentiques"; conséquences directs: 1. Littérature du *document;* 2. *Des dossiers d'existence*, des „tranches de vie"; III. Arrière-plan *philosophique* de l'authenticité: rationalisme, naturisme, retour au primordial, à l'originaire, *Urphänomen*, préoccupation relative à l'essence, à l'existence, à l'expérience immédiate, concrète; applications littéraires: dictée automatique surréaliste; IV. Sens fondamental *esthétique:* attribut suprême de l'art, *essence* et *caractère spécifique de l'art:* poète et *oeuvre — authentique — vraie*, réalisée artistiquement; définitions fondamentales de l'authenticité de l'oeuvre littéraire: 1. Utilisation des „*documents*" de tous genres; 2. Contenu *substantiel*, œuvre qui fait naître l'intuition et la sensation du concret; 3. *Structure* artistique littéraire, organisation, totalité; l'authenticité est par définition anti-chaotique; 4. *Essences* et *types* généraux = essence d'un auteur, d'une œuvre, d'une époque; 5. Triomphe de la *nature* sur la *culture*, la civilisation, la convention; 6. Energie créatrice *spontanée*, naturelle, impérieuse; 7. *Originalité*; V. Attitude éminemment *anti-artificielle*, réaction anti-„kalophile", anti-formaliste, anti-rhétorique; les racines de l'authenticité; oscillation permanente: maniérisme/réalisme; éloge de la „simplicité" déjà en plein baroque; revendications modernes dans un esprit anti-artificiel; conséquences et théories littéraires modernes: 1. Horreur du *style* et des *phrases;* 2. Fuite devant la *composition*, le *métier*, la *profession;* répudiation de la „rhétorique" et de la „littérature"; premiers exposés théoriques roumains; 3. Etat d'esprit nettement *anti-littéraire*, anti-composition, anti-style; VI. *Ambiguïté* et *risques* de l'authenticité, idée qui ne se confond pas avec: 1. *La sincérité absolue;* 2. *La spontanéité* pure, amorphe, inorganique; 3. *Limites* du langage: l'authentique pur est incommunicable, intraduisible; 4. La pratique rigoureusement conséquente de l'authenticité correspond, en dernière analyse, à un *échec artistique*; VII. *Paradoxe* de l'idée d'authenticité: l'art implique l'authenticité, mais l'excès d'authenticité risque de le détruire.

AVANT-GARDE

1. 1. *Difficultés* d'une étude sur l'avant-garde: mythe, phénomène hétérogène, de complexité intrinsèque, en continuel mouvement; 2. Métaphore militaire, son histoire et ses „résistances"; II. Autour du „noyau militant", les notes fondamentales du concept; *l'esprit de l'avant-garde:*

1. Phénomène *précurseur*, d'anticipation; 2. Esprit éminemment *offensif;* 3. *Rupture*, discontinuité absolue; 4. Forme *d'insurrection totale;* 5. Complexe *d'agressivité;* 6. *Négation* radicale 7. Drame existentiel, dilemme aigu: ou l'un, ou l'autre; aspiration vers la libération totale, récupération de la pureté originaire; 8. Aspiration „futuriste", messianisme; III. *Formes pratiques de la rébellion* et du non-conformisme; 1. Convergence et divergence des „ruptures" politiques-sociales et littéraires; types de rapports „révolutionnaires": a) collaboration et alliance occasionelle; b) rôle de précurseur; c) récupération et encadrement dans un double sens: conservateur et progressiste-révolutionnaire; d) passage de la révolte à la révolution; difficultés évidentes; 2. Esprit anti-traditionnaliste dans la culture et dans la littérature; 3. *Négation de l'art traditionnel*, matière à confusion, dont certaines inévitables, avec: a) l'idée de nouveauté littéraire; b) le moderne, le modernisme, la modernité, l'actualité; c) l'expérimentation; d) le formalisme; e) la décadence; f) la dernière et la plus violente réaction anti-classique; g) l'avant-garde — attitude „éternelle"; IV. *Notes de l'avant-garde spécifiquement littéraire:* 1. Littérature à *programme*, technique du manifeste et du prosélytisme; 2. *Anti-art* et anti-littérature; 3. Négation au nom de la poésie, dans le sens de la récupération de l'essence de la poésie; retour à l'originaire, au primordial; paroxysme et exaspération de la nécessité de la pureté; 4. *Style* et technique littéraire: a) caractère „critique", farce, grotesque, parodie; b) libération de la réalité et de la fiction; c) libération continue de l'expression, des formes et de la composition; d) subversion et négation du langage; V. *Cycle intérieur* de l'avant-garde; de la rupture et de l'anticipation à la construction; 1. Tendance au dogmatisme et psychologie sectaire; 2. Impossibilité du „blocage" du mouvement de rupture; l'avant-garde est toujours possible; 3. Vocation de l'avant-garde: reniement des avantgardes antérieures; 4. Pulvérisation inévitable; 5. Vieillissement, usure; 6. Fatalité de l'auto-reniement, „suicide"; 7. Reconstruction involontaire, quasi-automatique; 8. Relativité — à prédominance théorique — de la „rupture"; succession, continuité inévitable de la tradition sélective: pureté primitive, populaire, revendication et récupération des précurseurs; VI. *Cycle social* de l'avant-garde: intégration et assimilation progressive dans des structures stables et officielles; phénomène de „l'embourgeoisement", diversion ou assimilation inévitables; objet de consommation, objet exposé au musée, thème d'étude académique, „classicisation" continue; VII. *Evaluation esthétique*, globale; 1. l'Avant-garde, synonyme de la valeur, de la qualité, du talent; avant-gardes réelles et avant-gardes fausses, mimétiques; situation du courant d'avant-garde roumain; critiques dogmatiques et légitimes; 2. Primauté de la réalisation artistique; aspirations constructives de l'avant-garde; contributions effectives, leur

importance intrinsèque et, surtout, historique; VIII. Problème de la *datation:* avant-garde „éternelle", avec un moment d'affirmation et de violence maximales, dans la première moitié du XX-e siècle; processus en cours, possibilité de „nouvelles" avant-gardes.

BAROQUE

I. Difficultés de la définition, lors même qu'il s'agit seulement de préciser l'origine de cette notion; probablement une synthèse, réalisée déjà au XVI-ème siècle, des idées de „perle" et de „figure syllogistique", les deux idées étant prises dans leur acception négative; autres étymologies improbables: roche granitique, fraude; les dictionnaires du XVIII-ème siècle retiennent le sens figuré de: bizarre, irrégulier, inégal; II. Ténacité du *sens négatif du terme:* laid, extravagant, faux, ridicule, strident, sens courants au XVIII-ème siècle chez les écrivains, les esthéticiens, les idéologues; reprise de la définition négative par les esthéticiens du siècle suivant; B. Croce en a fait la théorie en y ajoutant des notes aggravantes; rejet total du baroque; III. Difficultés de l'encadrer dans une *catégorie spirituelle et existentielle*, en lui donnant le sens d'un baroque éternel, super-historique, purement typologique; vocation pour le déséquilibre, la contrariété, l'instabilité. D'où l'expression: 1. Du sentiment universel des *contradictions* de la vie, la polarité; 2. De la *mobilité*, de la fluidité, du mouvement; 3. De la *perception oscillante*, réalité et irréalité, essence et apparence; caractère théâtral, métamorphose, ostentation, dissimulation; illusion et désillusion; 4. De la *désagrégation intérieure*, productrice d'antithèses sur tous les plans de l'existence; 5. De *l'antagonisme psychologique*, raison et passion, „sagesse" et „folie", qui donnent une nouvelle définition du poète; 6. Du *pessimisme* qui suit la déception, objectivement déterminée, entre autres, par des raisons politiques et sociales, spécifiquement de l'époque; IV. *Le style baroque*, expression esthétique permanente et universelle de l'esprit baroque; il se diversifie en différentes variantes et „courants": euphuisme, gongorisme, conceptisme, marinisme etc.; prestige en ascension de la notion de *maniérisme;* encadrement du baroque dans la théorie de l'évolution du style, phase décadente de l'histoire de tout style; difficultés d'appliquer les catégories stylistiques-plastiques à la littérature; notes acceptables: équilibre instable, mobilité, mé-

tamorphose, prédominance du décor et de l'illusion, tension, tendance à la dissonance et au contraste; par suite: impossibilité des représentations objectives, „naturalistes", prolifération des formes; V. *Encadrement historique* du baroque, opposé à la définition stylistique: fin du XVI-ème, première moitié du XVIII-ème siècle; difficulté d'appliquer la définition et de découper en périodes baroques *tous* les arts de cette période; coexistence et alternative des éléments classiques et romantiques dans différentes cultures et littératures; déterminations et affinités sociales: aristocratiques-paysannes (baroques), bourgeoises (classiques); VI. Remplacement ou superposition à l'alternative traditionnelle *classique-romantique*, de l'alternative *classique-baroque*, antithèse stylistique équivalente; arguments en faveur de cette thèse; controverse et difficulté d'attribuer le „baroque" au XVII-ème siècle, en entier, consacré par la critique comme „classique"; VIII. *La conscience esthétique*, aspect le plus caractéristique et précieux de l'esprit baroque; principe de base: tension dans l'unité, discipline instable imposée aux éléments contradictoires, conciliation de la polarité, relation, analogie, *similia;* conséquences: 1. Intuition de la *correspondance* des arts, des images, des sensations: 2. Vocation des *emblèmes*, des légendes, des „calligrammes"; 3. Figure fondamentale de style: *concetto*, *agudeza* etc.; son essence métaphorique, paradoxale, „spirituelle"; 4. Effet de surprise, *il stupore*, *il maraviglioso*, obtenu, entre autres, par la découverte et la mise en valeur du „laid"; 5. Eloge de la *nouveauté* et de la *variété;* 6. Hédonisme esthétique, *il dilletto*, anticipation de l'idée de „jeu" et de „gratuité"; 7. La nature devient *esthétique* et *artificielle;* 8. *Le mensonge*, l'illusion et la fiction de l'art; 9. La *création intellectuelle*, lucide, sereine, opposée à „l'inspiration"; VIII. *Notes littéraires baroques:* 1. Nouveaux genres littéraires (drame, tragi-comédie, „genres mixtes"); 2. *Symboles* typiques des métamorphoses, des déguisements, de la mobilité, de la caducité; 3. *Thèmes* de l'instabilité et de la contradiction, paradoxes psychologiques, antithèses dramatiques; 4. Tendances à *l'ouverture*, les formes deviennent élastiques et se désagrègent; 5. *Style dynamique*, plein de *descrescendo*, ornemental, métaphorique, plein d'images contrastantes, de symboles; IX. *Affinités et prolongements modernes* dans la sphère de la poésie hermétique et de la littérature d'avant-garde; X. *Un baroque roumain?* Arguments historiques (influences, traductions, adaptations, textes originaux) et typologiques (poètes contradictoires, dualistes, esthètes, Macedonski en tête).

BIOGRAPHIE

1. *Objet de la biographie:* les trois „moi", extérieur, intérieur, créateur; II. Trois *types* de biographies: documentaire-historique, à caractère de portrait, spirituelle, génétique (du „moi poétique"); unité et interdépendance des moi et des biographies; pourquoi nous lisons et écrivons des biographies; III. *La biographie historique:* 1. La phase *mythique*, légendaire, fantastique, hagiographique; 2. Le héros historique; identification de *la biographie* avec *l'histoire;* apparition de la biographie du personnage littéraire du créateur; du personnage obscur, anonyme; 3. Vocation *documentaire* de la biographie historique; critique du positivisme; 4. *Fonctions* traditionnelles de la biographie historique; IV. *Biographie morale*, ancienneté du genre, de l'étude typologique, définition de G. Călinescu, critique de cette définition; psychologie et technique biographique modernes; ancienneté de l'idée de „portrait"; V. *Biographie spirituelle*, deux postulats: 1. Identification de la vie avec l'œuvre, de la biographie avec l'étude critique; 2. Biographie = somme des œuvres; critique de la critique biographique, de „l'explication" de l'œuvre par la vie, de la déduction de la biographie à partir de l'œuvre; VI. *Création biographique;* ses notes caractéristiques: 1. Prises de *distance*, esprit narratif, unité, sens, unicité, détails révélateurs, sélection; critique de l'érudition documentaire; nécessité de l'intuition, de la „compréhension"; problème des affinités; 2. Interférences artistiques; *biographie romancée;* critique de ce genre hybride; VII. *Art ou science?* L'ouvrage „historique": objet individuel, réel, non pas imaginaire, à fonction universelle; ambiguïté de la „biographie scientifique"; condition de l'objectivité, limites et difficultés; VIII. *L'autobiographie*, le moi objectif de l'auto-contemplation; ancienneté du genre; quatre types d'autobiographies: du moi moral, du moi créateur, de la biographie-pretexte autobiographique, de l'autobiographie-procédé littéraire; difficultés de l'autobiographie.

CLASSIQUE

Diversification de la définition: I. Catégorie spirituelle-style; II. Doctrine esthétique; III. Structure esthétique-littéraire; IV. Dimension historique. A. *Définitions traditionnelles:* 1. Ecrivain *greco-latin*, ancien; 2. *Important*, fondamental, supérieur, de premier ordre; 3. De *valeur;* 4. *Permanent*, durable; 5. *Faisant autorité;* 6. *Modèle*, exemplaire; 7. Etudié dans la *„classe";* acception extralittéraire. B.I. *Catégorie spirituelle clasique:*

1. Vocation des *aspects universels et permanents* du cosmos et de l'humanité; 2. Présence de *l'archétype;* 3. Orientation vers *le typique*, le représentatif; 4. Découverte de *la raison universelle;* 5. De la valeur de *l'équilibre;* 6. De la domination, de *la discipline* spirituelle; 7. *Equilibre dans la tension;* 8. Sens *heroïque*, grandiose, monumental; II. *Système d'idées esthétiques-littéraires:* 1. Conception du *beau universel;* 2. Nostalgie du *beau idéal;* 3. Théorie de *la typologie* universelle; 4. Esthétique purement *rationaliste;* 5. Critère universel de *la vérité;* 6. Commandement du „bon sens" et du „goût"; 7. Principe de *la création disciplinée;* III. *Structure littéraire classique:* 1. *Types* et *thèmes* donnés, prototypes, *topoi*, héros et situation essentielles; 2. *Simplicité* de la vérité; 3. Contour *clair*, facilement intelligible; 4. Synthèse, *unité;* 5. *Perfection;* 6. Aspect *monumental;* 7. Clarification de la relation: *Classique-Romantique*, historique du problème, latences originaires divergentes, universalité des formes mixtes, alternatives, inexistence des types purs; moments complémentaires de la création, son dualisme fondamental: moment inspiré, lyrique („romantique"), formel-discipliné („classique"), analogue à la dialectique fond-forme; définitions à caractère de synthèse; premiers échos roumains; 8. Clarification de la dualité *Classique-Baroque*, en essence, variante moderne de l'opposition traditionnelle „classique-romantique"; particularités et déterminations historiques; 9. *Style classique:* pureté, clarté, précision, sobriété, abstraction; 10. Assimilation des notes de la *structure* littéraire classique à la définition générale de l'œuvre d'art, difficultés de cette identification; IV. *Phénomène historique:* 1. *Historicité immanente*, latente, des styles; problèmes du rythme et des lois de l'évolution, théories, observations empiriques, conditions historiques minimales requises; 2. *Historicité contextuelle* des styles, localisations, cadres et limites précises; rejet de l'historicisme positiviste; conditionnement social du classique; 3. Situation historique actuelle de l'esprit classique, nécessité et permanence du *classicisme ouvert;* viabilité grâce à une élasticité sans cesse accrue, mort par dissolution et ankylose; *double réaction:* a) révolte incontrôlée des éléments subjectifs-romantiques; b) excès inverse, du formalisme et de la stéréotypie.

CLASSICISME

Dissociation du *classicisme* d'avec le *classique*. I. *Histoire du concept* de classicisme: tardive, généralisée seulement au XIX-e siècle; II. *Aspects confus de la notion:* 1. L'ensemble de la culture et de la littérature

greco-latine, antiques, par extension du sens du terme; 2. *Siècles* et périodes historiques d'épanouissement au maximum de l'esprit classique: Périclès, Auguste, Louis XIV: 3. *Maturation* de toute période artistique et littéraire, apogée des littératures nationales: a) inexistence des époques exclusivement classiques: superpositions, interférences, coexistences avec d'autres courants; b) déterminations et particularités nationales du classicisme; 4. *Courant littéraire*, ensemble des tendances et des caractères littéraires communs; 5. *Phénomène spirituel*, forme de conscience érudite et doctrinaire, consciente de soi, orientée vers l'étude des „antiquités"; III. *Courant d'idées littéraires*, „doctrine" aux significations diamétralement opposées: novatrices et dépassées, en fonction de contextes historiques; notes positives du classicisme: 1. Tendance constructive de *restauration*, de retour aux sources et aux valeurs originaires; 2. Esprit *innovateur* du classicisme, rapporté aux réalités littéraires antérieures; 3. Valeur anti-dogmatique du *rationalisme* classique; 4. Nouvelle fonction du principe de *l'imitation;* 5. Justification et utilité historique des *normes* classiques; 6. Nouvelle définition de la *création:* primauté de „l'art", de la technique poétique; IV. *Envers* du classicisme; 1. *Doctrine autoritaire, dirigée*, coercitive: 2. dogmatisation de la *raison;* 3. De la *perfection;* 4. De *l'imitation;* 5. Du *modèle idéal;* 6. Des *normes littéraires;* 7. Des *genres littéraires;* 8. Des *cultures traditionnelles*, de l'esprit traditionnel-conservateur du classicisme; V. *Variantes terminologiques* du classicisme: 1. Courant classicisant, analogie classicisme—classicisant—structure classique; 2. Problème du *néo-classicisme*, qualités et défauts; a) éternel retour à la formule d'équilibre, de synthèse et de beauté idéale; b) imitation livresque, puriste, académique, archaïsante; c) intérprétation réactionnaire, voire chauvine du néo-classicisme; VI. *Procès du classicisme* essentiellement amorcé par le romantisme; formes de résistances engendrées par: 1. *Abus de l'imitation*, de l'érudition et de la pédanterie; 2. Opposition des *particularités spécifiques-nationales;* 3. Riposte de *l'indépendance, de la spontanéité*, de l'originalité de l'esprit créateur; 4. Défaite théorique et pratique du *principe normatif;* schématisation des types de résistances anti-normatives; 5. Déclin de l'idée „d'étude" et „d'art", réorientation de la création dans le sens de la spontanéité et de la liberté; VIII. *Mort du classicisme?* Arguments contraires: 1. Sclérose, mais aussi permanence spirituelle et esthétique, éternels retours du classicisme; 2. *Techniques de l'actualisation* du classicisme; possibilité perpétuelle de nouvelles lectures des classiques; 3. *Utilité de l'actualisation* des classiques pour les lecteurs et les créateurs: équilibre et régénération; 4. *Valorisation de l'héritage littéraire*, récente variante roumaine du problème; *actualité des classiques:* valeur du

retour à l'essentiel, à l'authentique, à la discipline créatrice, à la monumentalité, à la permanence, intégration dans l'esprit créateur de la tradition; lutte sans répit contre la superficialité et l'éphémère.

CLASSIQUE (STRUCTURE)

I. *Sens adjectival* général, qui définit la totalité des notes caractéristiques, l'esprit, la doctrine et la structure classique, le caractère de ce qui est „classique", l'attribut classique sous toutes ses formes; II. *Sens esthétique*, propagé notamment par B. Croce: la note fondamentale, universelle et permanente de l'art, „excellent", „parfait", „beau"; caractère classiquet „esthétique" deviennent synonymes, en vertu de la synthèse du classicisme (= moment synthétique, formel) et du „romantisme" (= moment passionnel, lyrique); le résultat est la création artistique, équivalente à la classicité.

CLASSIQUE ET MODERNE

I. La plus ancienne *polémique littéraire:* 1. Eternelle confrontation de *l'ancien* et du *nouveau;* 2. *Extension de la polémique* au domaine tout entier des valeurs et des causalités historiques; 3. *Situation spirituelle* objective, universelle; 4. Classique et moderne — *deux constantes* de la conscience esthétiques européenne; 5. Deux *situations types*, ayant valeur de catégories, démontrables par des arguments récurrents; II. Plaidoyer *pro-classique:* 1. La prédilection, l'affinité de tempérament, *le goût;* 2. Existence et hérédité de *l'archétype;* „rennaissance" et „restauration" périodiques; 3. *Vision a-temporelle*, éléate, de l'histoire; 4. *Ordre social conservateur;* 5. *Prestige des commencements;* 6. *Grande circulation sociale;* 7. *Autorité de la vérité* indiscutable; 8. Efficience et gloire des *grandes valeurs morales;* 9. *Vigueur du „début";* 10. *Arguments proprement-dits esthétiques:* rigorisme exclusiviste des principes classiques; incompatibilité dogmatique existant entre le *moderne* et la simplicité, le naturel, le goût, le canonique, les *valeurs antiques du classicisme;* III. *Eloge de l'idée de moderne:* renversement total

de la perspective esthétique, causes et conditions convergentes: 1. *Conflit des générations;* 2. *Psychologie de la concurrence* et de la promotion sociale; complexes et compétitions; souci du succès immédiat; 3. Principe de *l'actualité;* 4. Phénomène de la *mode;* 5. Affirmation de *la conscience historique;* 6. Supériorité de *la civilisation moderne;* 7. Du *nouveau goût „national";* 8. Des *langues modernes;* 9. L'idée du *progrès*: a) caractère tautologique de la définition courante; b) énergie inépuisable de la nature; c) philosophie cyclique de l'histoire; d) cycle basé sur le calendrier ou cycle biologique; 10. *Directions du progrès intellectuel:* a) accroissement de la connaissance; b) progrès littéraire; 11. *Méthodes du progrès intellectuel:* raison et expérience: a) développement de l'esprit critique; b) radicalisme de la critique littéraire; IV. *La conscience littéraire moderne:* 1. Revendication du droit à *l'existence égale;* 2. *Substitution de l'émulation au principe de l'imitation;* 3. *Liberté de l'initiative;* 4. Refus catégorique de *l'imitation;* 5. Affirmation de *la possibilité de la création;* 6. Revalorisation de l'idée de *nouveauté:* a) découverte d'un univers et d'un nouveau langage littéraire; b) apparition de nouveaux genres littéraires; V. *Négation, rupture totale du classicisme.* 1. Apparition de la conscience de *l'erreur;* 2. *Vieillissement* des classiques; 3. Crise de *l'érudition*; 4. *Refus des précurseurs;* 5. Dissociation de l'idée de *valeur* et *d'ancienneté;* 6. Psychologie de la *contestation;* 7. Apparition des premières *typologies stylistiques* systémantisées; VI. *Opposition dialectique:* 1. La même „pâte de la nature" modèle aussi bien les classiques que les modernes; 2. Les modernes d'aujourd'hui — les classiques de demain; 3. Classique et moderne — *valeurs de relation*, interdépendantes, en continuel déplacement, vieillissement et renouvellement périodiques; 4. *Créations* esthétiques qualitativement *égales;* 5. *Tradition et innovation;* 6. Collaboration inévitable du fait de *la continuité*, de la récupération et de l'avance continue; 7. *Synthèse créatrice* au lieu de rivalités.

COMEDIE

I. Sens originaire, prédominant: *comédie = spectacle* ou *pièce de théâtre;* II. Spécialisation dès l'antiquité: représentation du *ridicule* et production du *rire; comédie* = pièce *comique*: évolution lente de cette acception; généralisation tardive; III. *Impulsion primordiale*, fondamentale: esprit critique, attitude réprobatrice, satirique; origine dionysiaque; carac-

tère populaire-satirique de l'ancienne comédie; IV. *Objet spécifique* de la comédie, défini dès l'antiquité: défauts et vices moraux = satire et critique morales; la Renaissance accepte et généralise ce *topoï*; V. Personnification des vices par des *caractères*, des *masques*, des *types* comiques; classification et caractérologie comique; VI. *Milieu social* de la comédie: populaire, de basse extraction, démocratique: gens du peuple, paysans, pauvres, etc.; développement de l'observation réaliste, de l'inspiration d'actualité; VII. L'ancienne théorie de l'*imitation* définit, également dans la sphère de la comédie, la vocation réaliste latente de la théorie: *comédie = imitatio vitae;* tradition et histoire de ce concept; VIII. Difficultés de la définition de la *différence spécifique:* oscillation et, par conséquence ambiguïté, entre *poésie* et *drame;* création littéraire ou spectacle? Polarisation et assimilation avec la pièce de théâtre, le spectacle dramatique, et tout autre type d'ouvrage littéraire; toute œuvre devient ainsi une „comédie": *La Divine Comédie*, *La Comédie Humaine*, etc.; IX. Variété des *espèces* de la comédie; déterminations prédominantes extra-esthétiques, conventionnelles: géographiques, professionnelles, etc.; oscillation entre la farce et le drame, avec des interférences variées; classification d'après les „sujets": comédies d'intrigue, de caractère, de mœurs, tragi-comédie, héroïque, historique, etc.; X. Acception *négative* du concept de comédie: caractère artificiel, cabotinisme, simulacre, insincérité.

COMIQUE (LE GENRE)

Genre comique = comédie, genre théâtral? *Seul* concurrent: le comique épique; solidarité originaire de l'épique et du comique: évolution de l'idée de comédie: I. *Origine* obscure: rites et processions dionysiaques, travestissements, cérémonies populaires; différentes formes de *comos* = danses et improvisations de chansons licencieuses; tradition du *dithyrambe* dionysiaque transmise par la Renaissance à l'époque actuelle; évolution et transformation du théâtre en institution; le concept de genre comique se clarifie au fur et à mesure qu'apparaît et se développe la conscience esthétique de la comédie; II. *Obstacles:* 1. Le dogmatisme *religieux*, attitude anti-profane traditionnelle; objections de Platon, des apologètes chrétiens, des théologiens jansénistes, catholiques, protestants, etc.; 2. Le dogmatisme *esthétique:* ses formes: a) structure fixe, rigide, imposée par le *cadre classique;*

b) nuances et développements de l'idée *d'action;* c) définition des règles de la comédie; d) transformation en dogmes des *fonctions* de la comédie dans un sens à prédominance éthique; *théorie de l'utile dulci;* rire et *Catharsis:* e) synthèse du dogmatisme: *définition close, restrictive,* de la comédie, hostile à l'interférence et à la contamination avec d'autres genres; III. *Libéralisation continuelle* du genre comique, mouvement contraire, oscillation de la mentalité comique profane dans le sens de la laïcité; IV. *L'évolution de la comédie* agit dans le sens de cette même libéralisation; apparition de la comédie *nouvelle* opposée à *l'ancienne*; V. *Modification du concept de comédie;* érosions et dilatations intérieures dans les compartiments-clé: 1. *L'action* est généralisée par la légifération de l'interdiction des attaques personnelles; indépendance plus grande à l'égard de la mythologie et de l'histoire; absence des textes et implicitement des prescriptions d'Aristote; 2. Le *sujet* s'élargit, se déplace vers les thèmes généraux, sociaux, vers le spectacle de la vie quotidienne, en plus de celui du monde aristocratique; apparition des nouveaux héros d'extraction „bourgeoise"; 3. *Les caractères* dans la comédie ont tendance à abandonner la typologie classique en faveur de l'individualisation; 4. *Résistance anti-dogmatique*, attitude anti-aristotélique; 5. *Réinterprétation dans le sens libéral* des fonctions traditionnelles de la comédie; 6. Trajectoire similaire dans le domaine du *style*; passage de l'expression „noble" au langage populaire, ou „quelconque"; 7. *Modification de la hiérarchie* traditionelle par rapport à la tragédie; VI. Apparition du concept d'*anti-comédie;* la dernière phase de la libéralisation de la comédie appartient au mécanisme anti-littéraire; le cycle de l'idée de la comédie se résout dans sa propre négation.

COMIQUE

I. Difficultés inhérentes au concept de *comique;* grand nombre de confusions et de synonymes extra-littéraires, difficiles à ramener à un dénominateur commun; II. Ancienne confusion, d'origine théâtrale; *comique = comédie;* son inexactitude; elle est contredite par l'existence du comique épique, par les *comics*, les bandes dessinées, etc.; III. Confusion également due à une ancienne tradition: *le comique = cause du rire*, l'art de produire le rire; différence entre le rire comique et le rire habituel; les motifs du rire sont comiques, mais tout rire n'est pas comique; „rires" dépourvus

de causalité littéraire ou théâtrale: 1. *Physiologiques;* 2. *Psychologiques* 3. *Sociaux;* IV. *Le comique n'est pas l'expression du ridicule;* causes qui rendent possible de surprendre le ridicule; technique de l'interprétation et de l'expression littéraire du comique: 1. *Attitude critique*, d'inadhérence et de contestation; élément satirique; démasquage, irréverence, subversion; 2. Sentiment latent ou déclaré de *supériorité;* tendance à la dégradation et à minimiser; parodie et renversement; tendance illimitée à ridiculiser; *tout* peut être ridiculisé; 3. Conscience cachée ou déclarée de l'*idéal contrarié, de la haute vale ur, niée, minimisée*, de l'exception à la *norme;* le comique est „triste". 4. *Sentiment comique* produit par un *défaut* quelconque: typologie des situations comiques déduite du tableau des valeurs en décomposition; oscillation entre les deux pôles de l'esprit critique incité par la violation ou l'excès, par la fixation et la routine, des normes collectives; prédilection nettement marquée pour les dégradations et les vices moraux; tendances au depassement des „obstacles"; 5. L'idée de *contraste* résume la forme de ces contradictions et dépassements continuels; réduction au minimum et inversion du rapport établi; incrimination comique fondamentale: fausse supériorité, imposture, simp le vanité; conflit entre l'essence et l'apparence, entre le fond et la forme; 6. *Classification des types de comique* en fonction des types de contradict ions existantes; typologie décroissante: grandeur/décadence, absolu/ relatif, etc.; 7. *Pseudo-loi du comique:* décroissance typique des contrastes; le comique descend par degrés, avec une tendance à l'individualisation et à la nominalisation par l'identification avec la technique d'un seul auteur: comique „moliéresque", „caragialesque" (de Caragiale); 8. Le comique ne peut être isolé á l'état pur; existence littéraire ambigüe; interférence latente *comique/tragique;* permanence et universalité de cette situation, thème littéraire, solution philosophique; *définition schématique du comique:* expression d'une attitude critique, de supériorité, au nom de certaines valeurs ou normes contrariées, stimulée par le spectacle des désaccords et des contrastes ridicules; V. *Modalité littéraire* du comique réalisée par *la technique de l'éloignement comique;* 1. *Détachement*, disposition intérieure moyenne; 2. *Lucidité de l'autoréflexion;* 3. *Exagération caricaturale*, ses formes littéraires; 4. Production de l'état de *surprise*, le comique est par définition imprévisible; VI. Problème de la *typologie* et de *l'évolution* du comique; impossibilité d'une typologie invariable; tendance du comique moderne à l'allusion, à la parabole, au symbole; décadence du comique gras et violent.

CREATION

I. Distinction essentielle: *création = action de produire, créer* et *création* = produit, œuvre achevée, qui combine *autrement* tous les éléments traditionnels possibles; difficultés du problème: 1. *Qu'est ce que la création*, quelle est son essence? Mystère ontologique; 2. Si toute *création = oeuvre (littéraire)*, la définition de la création se confond avec celle de l'œuvre littéraire en général; ainsi donc, autant d'œuvres, autant de créations; *création = littérature*, forme, structure, etc.; 3. Seule *solution possible:* l'étude des *types d'explications* de la création; couples de solutions *statiques* et *dynamiques;* différences entre le *type de création* et le *type créateur;* typologie du créateur réductible à l'ancienne antinomie *poeta vates/poeta faber*; II. *Création = expérience religieuse*, irrationnelle, *acte mystique*; définitions traditionnelles: 1. *L'enthousiasme*, l'exaltation divine, théorie transmise par la tradition à la Renaissance, puis à l'époque moderne; 2. *L'inspiration*, laïcisation de l'acte créateur, qui devient progressivement un phénomène psychologique; 3. *Le Rationalisme poétique;* tradition du concept de *ratio poetica*, sa récupération et sa réinterprétation moderne; III. *Création = acte de démiurge:* 1. Stade mythologique de la définition: la création répète l'acte *osmologique, ex nihilo*, théorie de l'analogie entre l'œuvre divine et l'œuvre poétique; Créateur = Dieu; de „l'archétype" divin à la „vision intérieure"; 2. *Création = imitation*, alternatives de cette définition: imitation passive ou active, effectivement créatrice, équivalente à *l'invention?* Création = seconde nature, contrefaçon de la nature; „fiction" et „mensonge" de l'art; IV. Création = œuvre *naturelle* ou *artificielle?* 1. Homologie *création irrationnelle — création naturelle;* différentes définitions: organicité, naïveté, sincérité; 2. Théorie de la *création artificielle*, évolution qui va de *l'ars* (technique) produit d'un *artifex*, au métier, à l'artisanat, à la construction, à l'industrie, à l'artifice poétique; résistances classiques et résistances du concept d'artificialité; V. Création — œuvre *spontanée* ou *disciplinée?* 1. Formules de la *spontanéité:* expression, impulsion, énergie intérieure; 2. *Discipline* intellectuelle de la création; le talent ne peut pas être remplacé, mais seulement parachevé par la technique, les principes, les normes, la culture; efficience de la contrainte, l'impulsion naturelle ne suffit pas; tradition de l'idée d'élaboration, concentration, ténacité, organisation, plan créateur VI. *Synthèse* des deux thèses: *spontanéité+ discipline:* 1. Collaboration entre *ingenium* et *ars;* tradition de cette collaboration: *inventio/judicium, nature/ artifice;* variantes modernes d'inspiration classique et romantique: enthousiasme national, génie et goût, etc.; théorie actuelle; 2. Synthèse *in-*

tuitif / réflexif par *auto-réflexion*, prise de distance entre le moi poétique (sujet) et le moi empirique (objet): anticipations de cette position; 3. Technique de l'auto-réflexion par *le détachement créateur*, pseudo-loi de la distance progressive; condition de la lucidité; de la disposition intérieure calme, „froide", nécessité du self-contrôle; l'auto-réflexion suppose *l'impersonnalisation* et *l'objectivation;* la création implique l'auto-critique; identité substantielle entre le créateur et le critique; VII. Nécessité de *combattre les préjugés* opposés à ces conclusions: 1. L'exclusivisme de „la création", attribut réservé seulement aux belles lettres; la création est accessible à tout type d'œuvre ou de critique littéraire; 2. Préjugé de *l'originalité* voulue; l'originalité est un état de fait, une conséquence naturelle; la création est *plaisir* et *joie*, non pas contrainte ou obligation; 3. Rejet de la *création en collaboration;* impossibilité de l'identification créatrice.

COURANT LITTERAIRE

I. *Crise actuelle* de l'idée de courant littéraire; les définitions courantes mettent l'accent sur des facteurs extra-littéraires: 1. *Catégorie esthétique — stylistique*, types, thèmes, particularités stylistiques recurrentes ou représentatives; assimilation du courant avec l'idée de *tendance* littéraire; limites et anti-historisme de cette acception; 2. *Ecole littéraire* caractérisée par: a) la tendance à l'organisation; b) *ensemble ou système de procédés esthétiques* unitaires; 3. *Période* ou *époque littéraire*; difficultés des encadrements et du découpage en périodes dans le cas des œuvres individuelles et des littératures nationales; II. *Difficultés* de situer, d'encadrer et d'expliquer les courants: 1. *Historiques*, les limites et les contraintes imposées par les repères chronologiques; impossibilité des délimitations strictes, décalage et non-concordances; 2. *Géographiques;* impossibilité des localisations territoriales, les courants sont migrateurs; fréquents phénomènes d'imitation, d'osmose et de synchronisation; 3. *Interférences* inévitables, les facteurs historiques et géographiques s'entrecroisent dans le temps et dans l'espace; vérifications et exemples roumains; 4. Définition *sociale* des courants, limites de ce type d'explication; inexistence d'un parallélisme entre les progrès sociaux et les progrès esthétiques; impossibilité des hiérarchisations et des explications sociales unitaires; le même courant peut être propulsé par des agents sociaux différents; III. *Problème de la genèse des courants littérai-*

res, résultat de la convergence des tendances d'un moment historique, réunies dans une résultante commune, et contribution de certaines personnalités puissantes: 1. Nécessité des *conditions objectives* favorables à l'intervention de la personnalité, de la receptivité du milieu; „courants sans auteurs"?; ejet de la théorie des courants préexistants, des génies qui ne sont que de simples représentants, du personnalisme excessif; 2. *Biographie* imprévisible, pleine de surprises des courants; courbe historique irréversible: de la naissance à la mort; impossibilité de la régénération des courants; 3. Existe-t-il un *rythme historique* des courants? des phénomènes d'ondoyement, d'alternance, d'antithèse? Confrontation, compétition et „sélection naturelle" des courants; IV. *Contenu de l'idée de courant littéraire:* 1. Le critérium *idéologique* est nécessaire, mais non pas suffisant; les courants littéraires ne se réduisent pas à de simples réflexes idéologiques; grandes interférences, contradictions et inadhérences littéraires/idéologiques; *unité de convictions esthétiques* exprimées en général par des *manifestes;* le courant littéraire ne se réduit toutefois pas seulement à un programme esthétique: courants sans programme; plusieurs programmes pour un seul et même courant; différences entre *programmes* et *courants*, toujours plus nombreuses que les programmes existants; note essentielle: idée et volonté d'expression de la *nouveauté;* 3. *Essence* du courant: *sens d'orientation* d'un mouvement, direction dans laquelle avance et se développe certaines idées et formes littéraires; le courant — „idée—force", esprit offensif, polémique, d'avant-garde, cultivé dans des milieux fermés, groupés autour de certaines personnalités; V. *Limites* du concept de courant littéraire: 1. Inexistence des courants purs, nettement délimités, étanches; les personnalités littéraires dépassent les courants; permanente inadéquation entre la personnalité du créateur et la formule du courant, applicable seulement aux écrivains mineurs, conformistes, nommés à titre d'illustration; les personnalités littéraires rejettent aussi bien l'idée que l'encadrement dans le courant; 2. Les courants ne peuvent être définis qu'*a posteriori*, du dehors et d'une certaine altitude; cette opération incombe en premier lieu aux critiques et aux historiens de la littérature.

DECADENCE

1. Une grande élasticité et une grande confusion caractérisent cette notion; elle est répudiée par certains auteurs, qui contribuent, eux-mêmes, à répandre et à aggraver la confusion; II. *Origine de l'idée de décadence:*

philosophie cyclique de l'histoire: 1. *La décadence* — expression des époques de corruption, de déliquescence et de désagrégation, consécutives à l'apogée des grandes civilisations; conséquences de l'explication de l'histoire par les *corsi* et les *recorsi*, en courbe ondoyante; 2. *La biologie* propose la même image de la décrépitude et de la mort inévitable; les organismes naissent, croissent, vieillissent et meurent; 3. *Quatre types de décomposition historique;* exemplification et confirmation de la décadence esthétique et littéraire par: a) le phénomène historique-sociologique du *vieillissement des empires;* b) *fin de cycle historique;* c) *crise générale des valeurs*, abandon ou négation des grands idéaux; d) *spectacle offert par la décadence des mœurs*, par la corruption de l'esprit public; 4. *Participation de la littérature* au phénomène éternel et universel de la décadence; on déplore périodiquement, dans toutes les époques, la „décadence" de la littérature; continuité du concept de l'antiquité à nos jours; III. *Définition esthétique* de la décadence: abandon ou négation des principes et des formules littéraires consacrées; anti-classicisme et anti-traditionnalisme; premières définitions roumaines; IV. *Décadence — phénomène éternel;* la courbe ondoyante de l'histoire littéraire légitime et „réhabilite" périodiquement le phénomène de la décadence; son ambiguïté; la fin d'un cycle représente le commencement d'un autre cycle; exemples historiques; inexistence de la décadence absolue; réactions roumaines; rejet des parallelismes mécaniques: décadentisme social/littéraire; V. *Définition historique* de la décadence: 1. La littérature ancienne, tout particulièrement latine dès II-ème au VI-ème siècles de notre ère; 2. Courant littéraire européen, dont l'exposé théorique a été fait surtout en France, à la fin du XIX-ème siècle; VI. *Programme du décadisme moderne:* 1. *Esprit négativiste*, d'opposition et de révolte, d'essence „d'avant-garde" ; anti-conformisme radical; 2. *Culte violent de l'innovation*; 3. *Esprit raffiné et corrompu;* on cultive la psychologie „décadente": exacerbation, excitation, sensation forte, artificielle, brutale, perverse, etc.; 4. *Esprit formaliste* dans un double sens: la prédilection pour l'artificiel; opposition systématique *art/nature;* b) préoccupations strictement techniques de grande virtuosité et de raffinement du style; VII. *Définition esthétique de la décadence:* la littérature „déchoit" lorsqu'elle ignore, ou contrevient à la condition artistique, ou rate cette dernière; décadence = non-poésie, non-littérature; acception nettement polémique; nécessité de la perspective historique pour rectifier la „décadence" apparente ou fausse; VIII. *Critériums objectifs-esthétiques* de la décadence littéraire; bases d'une critique légitime, non-dogmatique de cette notion: 1. *Dissolution de l'unité* et de la *cohésion* idéologique-esthétique; 2. Tendance opposée— du fusionnement et de la „correspondance" des arts; 3. *L'exténuation* de la puissance créatrice déterminée dans certaines circon-

stances et par des obstacles objectifs *sociaux-historiques*: absence de climat et d'ambiance favorables au développement artistique; 4. *Perfectionnement et systématisation des procédés*, jusqu'à la limite de la reprise, de la répétition, de la convention; prédominance de l'artifice, de l'accadémisme, du poncif, des épigones de toute espèce; IX. *Décadence finale de la notion de décadence;* vulgarisation et parodie inévitable par abus de ce terme dans les revues et les journaux.

DRAME

I. *Sens fondamental:* existence d'une *action*, notion qu'on peut interpréter en deux sens différents: 1. Action *épique* (événements, faits qui se succèdent); „mythes" et „fables"; 2. Action *théâtrale*, déroulée sur la scène, d'où consolidation de la synonymie: *action dramatique = pièce de théâtre = représentation théâtrale;* II. *Tradition de cette identification*, abusive quoiqu'inévitable, remonte à l'antiquité: 1. *Drame* — action déroulée sur la scène, implique n'importe quelle *pièce de théâtre;* par extension, n'importe quel genre de *théâtre;* 2. *Totalité des pièces de théâtre*, par extension, la totalité de la littérature dramatique, sans distinction de genre; ambïguité également transmise au concept de *dramaturgie:* a) totalité de la production dramatique-théâtrale d'un auteur, d'une époque, d'une littérature; b) art et technique de la mise en scène; c) théorie esthétique du genre dramatique; premières dissociations du *texte dramatique d'avec le spectacle dramatique;* nécessité d'une semblable distinction; III. *Drame= poésie dramatique*, modalité littéraire, avec ou sans destination théâtrale; œuvre d'un „poète" = „poème dramatique"; histoire de ce concept; note de base: l'imitation, l'action, le dialogue, les héros; priorité du texte: existence des pièces dramatiques écrites exclusivement pour la lecture à l'antipode de la thèse: *drame = théâtre*; IV. *Difficultés de constituer le concept spécialisé de drame*, tardif, accompagné de grandes restrictions et réserves; absence de la tradition aristotélique; Aristote et ses commentateurs ne parlent que de tragédie et de comédie; 1. *Précurseurs lointains:* différentes espèces théâtrales irrégulières, apparues en dehors de la tradition classique — aristotélique, à partir du Moyen Age; *Autos*, *Moralités*, *Tragicomédies*, etc.; la tragicomédie — surtout — anticipe et fixe le concept de drame — „genre mixte": mélange de situations tragiques et comiques; 2. *Apparition du terme technique*, spécifique: début du XVIII-ème siècle; oscillations inévitables de la signification:

„pièce de théâtre", „tragicomédie", „genre nouveau", „drame romanesque", „tragédie domestique"; le drame assimile initialement l'essence du concept de tragicomédie sans toutefois l'utiliser dans ses définitions; apparition de la note inédite, laquelle enrichit et précise effectivement le concept de drame; adoption de nouveaux héros et thèmes théâtraux, en fonction d'un nouveau public — „bourgeois"; avènement sur la scène des catégories sociales „productives, des „scènes" domestiques", de „famille", spécifiques de la vie quotidienne, évocation des concepts sentimentaux et moraux élémentaires; Diderot fixe cette conception du drame, typique du XVIII-ème siècle; V. *La définition actuelle du drame* ignore la plupart de ces principes, en ne retenant que les concepts courants, traditionnels, extensifs et par conséquent très élastiques: „action dramatique", „pièce de théâtre"; brillante carrière moderne du *sens figuré* de l'idée de drame; „drame de la vie", „catastrophe", événement grave, terrible, etc.

DRAMATIQUE (LE GENRE)

Difficultés de l'étude du genre dramatique: si le „genre dramatique" = drame, le genre dramatique et son concept font leur apparition au XVIII-ème siècle; si le „drame" = action dramatique, pièce de théâtre, œuvre littéraire différente du théâtre, l'évolution du genre dramatique possède une longue tradition; impossibilité, dans les deux hypothèses, d'identifier *l'histoire du genre dramatique* avec *l'histoire du théâtre* et avec celle de la *dramaturgie;* I. *Origine du genre* et du *concept de genre dramatique:* forme antique de spectacle rituel, cérémonies et scénarios dramatiques d'essence religieuse (dithyrambes, etc.); apparition du dialogue; laïcisation progressive du rituel dramatique; II. *Biographie du concept de genre dramatique*; élargissement continuel de son contenu, inclusion de nombreuses „espèces"; véritable „explosion" dans le baroque et au XVIII-ème siècle; apparition et reconnaissance de nombreux „bâtards", d'hybrides dramatiques; de la „pastorale comique" au „mélodrame"; le „drame romantique", puis „wagnérien" tend à devenir une véritable synthèse littéraire et artistique; énorme dilatation de la sphère du genre dramatique à l'époque actuelle: apparition continuelle de nouvelles „espèces", en partie aussi sous l'influence des moyens dont disposent les *mass media;* la typologie actuelle du „drame" devient extrêmement relative. III. Mouvement en deux temps de la définition des genres littérai-

res, pseudo-loi; première phase: le concept de genre dramatique acquiert un caractère *dogmatique:* 1. *Constitution des „unités"* d'action, de temps et de lieu; transformation progressive en „lois" à partir de la Renaissance de certaines observations empiriques d'Aristote; 2. Conception de la pureté du genre dramatique, théorie de la protection contre la contamination et les combinaisons „mixtes"; 3. *Hiérarchisation* stricte: drame — genre central, le plus élevé de la littérature; 4. *Fonctions* obligatoires, dans la sphère traditionnelle: *utile/dulci*, ayant de nettes nuances de puritanisme et d'édification morale; puissantes résistances cléricales contre le théâtre; IV. *Elargissement et libéralisation* progressive du genre dramatique, mouvement inverse, qui continue même à l'époque actuelle: 1. *Rébellion contre les „unités"* aristotéliques; les premières initiatives nettement marquées, ainsi que leur exposé théorique, appartiennent au baroque; développement de l'attitude anti-normative au XVIII-ème siècle et surtout dans le romantisme; 2. *Affirmation du concept de drame*, libération énergique de sous le prestige et l'exclusivisme de la tragédie par la constitution même de ce concept; 3. Institution d'une *nouvelle hiérarchie* des œuvres dramatiques: drame „moderne" supérieur au drame „antique", drame „romantique" supérieur — du point de vue qualitatif et évolutif — au drame „classique", etc.; contestations et re-hiérarchisations actuelles; 4. *Dislocation des anciens clichés théâtraux*, de la mise en scène et de l'art des acteurs; apparition de la tendance à developper le mécanisme dramatique-théâtral (Sabbatini, Diderot); auto-parodie, anti-drame actuel, exposé théorique moderne de la „comédie de la comédie", dans laquelle toutes les procédés sont dévoilés.

DRAMATIQUE

Le dramatique — catégorie supérieure au drame et au genre dramatique; composant général de la littérature: I. *L'œuvre littéraire inclut des éléments dramatiques*, une des découvertes de l'esprit romantique; l'esthétique actuelle allemande reprend la même idée: le dramatique — élément fondamental de la littérature (conjointement avec l'épique et le lyrique), forme „naturelle de poésie", consubstantielle — dans des proportions variables — à tous les genres; difficultés d'une bonne définition: 1. Au niveau du *langage;* ses aspects „dramatiques" (un grand nombre de définitions refléteraient des situations „théâtrales"): dialogue, appel, *Anruf;* etc.; 2. Associa-

tion *lyrique-dramatique:* le moi en conflit avec d'autres moi, à partir de positions contrastantes ou d'antagonisme direct; 3. Affinités *épiques-dramatiques;* procédés littéraires identiques; interdépendance roman-pièce de théâtre, „dramatisations" et narrations „dramatiques"; II. *Le dramatique n'est pas le synonyme du théâtre;* catégorie super-théâtrale, super-scénique, supermise en scène; lutte contre la confusion courante, entretenue par: 1. *Les acteurs*, qui ne voient dans le texte dramatique, aussi littéraire soit-il, qu'un simple scénario, prétexte d'exhibition scénique; 2. *Les esthéticiens* qui définissent l'essence du drame exclusivement en fonction de son aspect extérieur: la représentation théâtrale, erreur entretenue elle aussi par la théorie moderne du théâtre; III. *Libération du dramatique* de l'exclusivisme du théâtre, du théâtral, du cabotinisme, du „théâtre de la vie"; distinction essentielle, établie déjà par Aristote, entre la tragédie „en soi" et „par le prisme de la représentation"; le dramatique existe „en soi"; bien des écrivains ont la conscience de l'œuvre dramatique non-représentable; le drame ne se confond pas avec le théâtre; l'existence des affinités épiques-dramatiques ne permet pas l'assimilation de ces deux situations littéraires fondamentales; erreur également alimentée par: 1. *L'ancienne et abusive synonymie de l'idée d'action;* action (dramatique) nettement différente de la narration (épique); a) pièces représentables, dépourvues de tension dramatique; b) l'excès d'intrigue nuit à l'action dramatique; 2. Définir le dramatique en fonction de *l'existence des personnages* constitue une erreur; les agents ou les représentants du dramatique ne sont pas aussi sa condition nécessaire; 3. Le dramatique ne dépend ni de l'existence du *dialogue*, fréquent ou présent, dans des proportions variables, dans tout genre et type d'œuvre littéraire; IV. *Essence du dramatique:* le conflit: tout aspect antagonique, toute confrontation de héros, de situations, d'idées etc., exprimée littérairement; *schème du conflit dramatique:* 1. Système de *forces opposées*, de relations hostiles, d'actions et de réactions; 2. Existence de l'*obstacle, de la barrière, de la résistance;* 3) *Heurt*, choc, suivi par une phase de *crise* ou de *déséquilibre;* 4. *Tension* intérieure ou déclarée (attente, tension, confrontation) obligatoirement orientée vers une solution; V. *Procédé de la technique dramatique:* prise de distance typique et objectivation de l'art littéraire, adaptées au caractère spécifique du genre dramatique, réfutation de la théorie de „l'illusion théâtrale": 1. *Acceptation lucide de la convention*, conservation de la distance entre la scène et la représentation dans la conscience; 2. *Objectivation et auto-réflexion spécifique*, éloignement progressif des conflits du moi; 3. *La surprise*, succession imprévisible des événements; *suspense*, procédé du *retardement*, déjà intuitivement perçu par Goethe *(Retardierende)*, de la signification multiple; le dramatique est „symbolique"; VI. *Typologie du conflit dramatique*, de l'*ex-*

térieur vers *l'intérieur*, du *concret* vers *l'abstrait;* les situations dramatiques, susceptibles d'être encadrées dans des schèmes, pratiquement infinis; liste des conflits les plus „typiques"; VII. *Impossibilité de la „crise" du dramatique*, crise seulement du théâtre.

EPIQUE (LE GENRE)

I. L'épique, composant organique de *l'essence de la poésie*, avec le lyrique, le dramatique et le comique, genres solidaires; le genre spécifiquement littéraire est en fait le *poly-genre*, la présence éternelle et universelle du genre épique; II. L'épique, *genre originaire*, double hypothèse: „forme naturelle de la poésie", dans le sens proposé par Goethe; genre primordial, originaire, dérivé, des scénarios mythiques et d'épopées; tradition romantique de l'épique, genre primitif, source de toute littérature; III. Conséquences de cette conception pour la *définition du genre épique: epos = épopée;* tradition homérique de l'identification: épique = poème héroïque, premières définitions étrangères et roumaines; IV. La définition de l'épique (de ce qui tient de l'épopée) *prend un aspect dogmatique;* 1. Proclamation de la *primauté absolue* du genre épique; indiscutable supériorité qualitative; 2. *Conditions nécessaires*, de contenu: faits extraordinaires, héros illustres, éminentes vertus chevaleresques; 3. *Organisation* et *morphologie* du poème héroïque; véritable décalque de la tragédie classique; proposition, invocation, narration, dénouement; définition des séquences idéales; 4. Finalité traditionnelle: *épique et pédagogique;* l'épopée ne prepage que les vertus héroïques; interprétation héroïque-moralisatrice de l'ancien principe *utile-dulci;* 5. *Structure encyclopédique*, agglutinante, des épopées qui absorbent des textes à contenu varié, au moyen de nombreuses interpolations; interprétation „encyclopédique" de la *Bible*, de la *Divine Comédie*, des épopées nationales; 6. *Modèle homérique;* l'admiration se transforme en recommandation impérative: les poètes *doivent* écrire des épopées en prenant exemple sur Homère; V. Le processus inverse de *libéralisation* assure au genre épique sa véritable identité; glissement du concept; premières contestations „modernes" anti-dogmatiques; sapement de la gloire d'Homère; reconnaissance de la valeur des poètes épiques „nationaux", en commençant par Virgile; apparition des genres épiques concurrents; *il romanzo*, dissociation progressive du roman et de l'épopée; l'équilibre *docere-delectare* se rompt en faveur de la gratuité épique:

l'épique se transforme en littérature „profane", laïcisée; élimination du miraculeux; apparition de la parodie, le poème héroïque est ridiculisé, *l'épopée héroï-comique;* la libéralisation correspond aussi à l'évolution sociale; l'esprit bourgeois n'assimile pas la mentalité aristocratique-féodale de l'épopée; l'épopée classique véritable anachronisme dans la société et dans la civilisation moderne; „nationalisation" de l'épopée; VI. *Définition correcte, adéquate*, du genre épique, par l'abandon de la définition „homérique" et ratification toujours plus étendue des nouvelles expériences et des genres narratifs; la dissociation essentielle *épopée/narration* est l'œuvre de la Renaissance; la distinction de Minturno entre: poètes épiques *puri* (narratifs) et *veri* (héroïques); reconnaissance progressive de la synonymie: *épique = narratif*, doublée de son extension: *genre épique= totalité des espèces et des formes narratives;* le développement du roman consolide définitivement ce déplacement et cette libéralisation sémantique.

EPIQUE

I. *L'épique:* avant que de constituer un genre littéraire, l'épique définit une *essence* et un *angle de perception* de l'existence; dans la première hypostase, l'épique appartient au devenir, à l'histoire", dans la deuxième (équivalente à la création), le moi se dégage de l'histoire qu'il „narre"; en fait, en narrant l'histoire le *moi se narre* lui-même; 1. *La solidarité* fondamentale des situations, et donc des genres littéraires, reçoit ainsi une nouvelle confirmation; le moi littéraire peut être simultanément épique, logique, comique, dramatique; situation circulaire; l'épique —„forme naturelle" de la poésie; 2. *Universalité de l'épique:* on peut tout conter; tout come le comique, le dramatique ou le lyrique, l'épique est inhérent à toutes les activités et à tous les phénomènes humains, y compris les phénomènes littéraires; 3. La poésie, la littérature dans le sens étendu, *narre et décrit* en même temps: en décrivant on narre, en narrant on décrit; 4. *L'interférence* inévitable des genres littéraires produit des phénomènes complexes d'ambiguïté: le même événement peut être „chanté", conté, représenté sur la scène; la narration — noyau de l'épique — pose trois questions capitales: *qui, quoi* et *comment* narre-t-il?; II. *Qui narre?* Trois types essentiels de narrateurs, identifiés dès l'antiquité: 1. *Le narrateur-type*, exemplaire = *l'auteur*, qui parle en son nom, sous forme de: a) conteur imaginaire, simulant l'invention de

sa propre activité (autobiographies fictives); b) narrateur objectif de narrations fictives; 2. L'auteur disparaît afin de faire place au *personnage principal;* convention et théorie du *moi narrateur;* 3. *Plusieurs personnages*, les voix de l'auteur, par lesquelles ils s'expriment; chacun dit son „histoire"; ancienneté de cette typologie objective; III. *Qu'est-ce qui se raconte?* Ancienne tradition étymologique-esthétique: l'histoire orale, récitée ou chantée; 1. *Le Mythe*, le premier et le plus ancien des scénarios épiques (mythologie, légende, hagiographie, etc.), alternance permanente: on mythifie — on démythifie; le mythe „arrête" l'histoire; son essence est anti-épique; 2. *L'histoire*, l'histoire et la narration sont devenues solidaires; la source essentiellement épique: l'événement historique mémorisé, vécu, écrit; dissociation classique: faits „réellement arrivés", faits „qui auraient pu arriver" *(Aristote); libéralisation* continuelle de la narration historique dans le sens d'une ouverture vers la fantaisie, vers le romanesque; IV. *Comment narrons-nous?* Dans le cadre du processus nécessaire d'objectivation paraît la forme spécifique de *l'objectivation épique;* la permanence du *moi* dans la narration par une prise de distance dédoublée; participation directe devenue objet de réflexion, d'auto-narration: a) pseudo-loi de l'éloignement inversement proportionnel: plus s'accroît la distance qui sépare de la *vérité historique*, plus diminue la distance qui sépare la *vérité de la narration fictive;* invention épique — supérieure à l'histoire; variété bien plus grande des sujets; pour être narré, l'événement doit devenir „historique", achevé, dépassé; processus de *la distance* obligatoire: l'auteur connaît la direction dans laquelle s'engage la narration, qu'il dirige à distance; 2. *Distance à l'intérieur de la série d'événements*, espacés, regroupés et organisés dans le sens d'une permanente stimulation de *la curiosité, de l'attente; technique* de „l'intérêt" épique: a) *transmission* successive des informations; b) *dissimulation* de ce qui va „suivre"; c) *retardement*, ajournement de la solution; d) introduction *d'obstacles;* e) le *suspense;* f) la *surprise*, la solution inattendue, inédite; V. *La narration*, produit littéraire de la technique épique: groupes de formules-définitions: 1. *Narration = histoire*, dans l'hypothèse de l'histoire fondamentalement „épique"; argument, fable, thème; 2. *Intrigue*, développement des éléments narratifs, enchaînement des péripéties; *action* ou *sujet?* 3. La narration est en fait *super-historique:* histoire — irrépétable, narration — répétable; conditions de la narration de l'événement historique: a) segmentation et intégration dans un *motif;* b) *réduction à des types*, nécessité des *leitmotives;* c) *fonctionnalisme* épique nettement distinct de la *causalité* historique; 4. Différences essentielles entre la *narration* épique et *l'action* historique: a) l'histoire n'a pas de „commencement", la narration en a un, un *start* conventionnel; b) *narratif signifie successif:* perçu *a posteriori* dans le cas de

l'histoire, aussi longtemps que dure la lecture, et en même temps, dans le cas de la narration; c) l'histoire est *irréversible*, la narration peut être *réversible;* d) l'histoire est *cumulative*, elle agglutine les actions; la narration reste *sélective;* e) l'histoire possède une structure narrative *ouverte*, infinie, a narration est *close;* f)l'histoire n'est pas gratuite ou arbitraire, l'épique est gratuit et arbitraire, porté vers la succession infiniment libre d'événements; g) différences entre le *temps historique* et le *temps épique;* 5. *Typologie de l'épique:* anthropologique — sous le rapport du contenu humain; formelle — sous le rapport de la technique spécifique; 6. *Crise de l'épique?*; inconsistance de cette théorie de provenance „anti-littéraire".

ESSAI

Notion de très large circulation, appliquée — abusivement — à tous les types de travaux littéraires; I. *Acception traditionnelle*, nettement délimitée déjà chez Montaigne: 1. *Examen*, *épreuve*, par extension: vérification; 2. *Expérience*, dans le sens pédagogique, mais aussi dans le sens moderne; 3. Nuance épicurienne de „goûter", d'où l'it. *saggio*; 4. *Essai*, tentative, exercice, sens central; 5. *Sens scientifique:* „examen" objectif, systématique, méthodique, applicable aux études, aux traités etc.; 6. *Genre expérimental*, nuance moderne, extensive, effet de l'influence scientiste et d'avant-garde: *théâtre d'essai*, etc.; II. *Sphère d'investigation* de l'essai, pratiquement illimité, recouverte par la totalité de ces directions: vaste gamme de sujets: depuis le traité philosophique systématique, l'étude historique, critique-littéraire, jusqu'à n' importe quel „point de vue", *Erlebnis*, etc.; III. *Acte de connaissance* d'un certain type; orienté vers l'universel par des" méthodes" individuelles; aspiration au général par des procédés particuliers; d'où la contradiction et l'ambiguïté intérieure de l'objet de l'essai: l'individuel — objet de l'intuition et de l'image, l'universel — objet de la définition conceptuelle; genre intermédiaire; IV. *Objet de l'essai — méthode de connaissance:* „la vérité" *sui generis;* personnalisée, particularisée, pensée et exprimée dans sa singularité sensible; conséquences méthodologiques: 1. *Subjectivité* de l'impulsion de la connaissance, non pas nécessité logique, mais réflexion subjective, unilatérale; 2. L'essai — *œuvre de personnalité; ce que* vous dites intéresse moins que *comment* vous le dites; non pas le problème de la justesse, mais la présence ou l'absence de la personnalité de l'essayiste dans le geste

de la découverte et de la formulation des idées; 3. *Confession et autobiographie spirituelles*, expression de „l'humeur" intellectuelle et émotionnelle de l'essayiste; 4. Vocation de *l'actualité;* l'essai définit la position de l'essayiste à un certain moment de son évolution spirituelle; V. *Méthode de l'essai:* pont entre le concept et l'intuition, entre la philosophie et la science, d'une part, l'art et la littérature de l'autre: 1. *L'objet devient méthode, la méthode objet,* la vérité se confond avec la méthode appliquée à sa recherche; *ordo idearum* se superpose à *ordo rerum;* 2. *Méthode-antiméthode,* la rigueur systématique disparaît; subversion de l'intérieur des solutions données, „formelles", des problèmes; 3. Technique par définition *individuelle, irrépétable,* l'essai se réinvente chaque fois; absence de toutes „règles" ou" recettes" propres à l'essai; 4. „Méthode" *hypothétique,* possible, provisoire, alternative: *essai = hypothèse;* 5. *Ironie* de l'essai, sa vocation „socratique": simulation de l'ignorance, de l'ingénuité et des hésitations de la connaissance; 6. L'essai tend vers le *suggestif,* non pas vers l'exhaustif; il formule un grand nombre de problèmes, mais n'en résoud pratiquement aucun; 7. L'essai explore et exploite les propriétés sémantiques de la langue; *genre polyvalent;* 8. *Répulsion antidocumentaire* et *anti-érudite;* l'essai n'informe ni ne documente; il n'utilise que les éléments strictement nécessaires á l'induction et à la construction; 9. *Forme ouverte* par définition, l'essai brise le cercle fermé de la spécialisation et, surtout, de la tentative d'imposer une discipline normative: la vogue de l'essai est consecutive aux périodes de rétrécissement de l'horizon intellectuel; VI. *Les éléments artistiques,* spécifiques de l'essai, dérivés de la même condition ambivalente de l'objet et de sa méthode; les définitions-métaphores dans la sphère de la création paraissent déjà chez Montaigne: 1. *Unité-latente,* cohérence intérieure, principe d'organisation, dans le sens étendu, née cessité de la „structure"; 2. *Effet surprise,* de nouveauté, conséquence d l'adoption d'un point de vue original, inédit; 3. *Genre mi-littéraire,* au carefour de la structure imagée et idéologique, interférence de lyrisme et de réflexion; VII. *Le style du genre „essai":* l'écriture de l'essai est organique ou bien n'existe pas; un bon essai ne peut être mal écrit, et vice-versa; l'idée devient son propre discours, caractérisé par la clarté, la justesse, l'élégance, la sobriété, la tenue personnelle dans l'exposition des idées, l'art d'entrer directement dans le sujet, l'art de l'équilibre et de la proportion; désinvolture et parfaite urbanité, etc.; VIII. *Lutte contre les confusions* courantes entre: 1. *L'essai et la littérature,* du type roman—essai, nouvelle—essai, prose d'anticipation—essai; 2. L'*Essai et la critique littéraire,* interférences et divergences d'objet et de méthode; IX. *Mythe intellectuel* moderne, panacée des études littéraires, indice suprême de distinction, méthode unique, infaillible; nécessité de la délimitation du vrai et du faux essai; lutte contre *le genre du pseudo—essai,* arrogant, douteux et superficiel.

ESTHETISME

Notion compromise par des polémiques et des définitions partisanes ou arbitraires, qu'il faut corriger analytiquement; on attribue à l'esthétisme": I. La totalité des théories et des orientations qui se réclament du *critère*, du *spécifique* ou de *l'autonomie* de la valeur esthétique; confusion entre *autonomisme* et *esthétisme;* la tradition de cette orientation: II. *Réactions* de l'Homo aestheticus: 1. Orientation vers *le sensible, l'émouvant, l'imaginatif;* hostilité ou indifférence pour le conceptuel et le théorique; 2. Inclination vers les *attitudes inutiles* et *désintéressées;* 3. Position intégralement *contemplative* vis-à-vis de l'existence; 4. *Sentiment esthétique de la vie*, panesthétisme, „pancalisme"; III. Conception de vie qui proclame *la suprématie absolue des valeurs artistiques;* notes spécifiques; 1. *Indifférence, dissociation* et *isolement* des autres valeurs; 2. Subordination intégrale des valeurs au *critère esthétique unique;* 3. *Exclusivisme* esthétisant, hostilité déclarée pour tout ce qui n'est pas art; IV. Méthode spécifique de *transformation de la vie en une œuvre d'art*, invasion de l'art dans tous les domaines de l'existence; confusion dont est pleine la notion traditionnelle de „vie esthétique": 1. *Réalisation de soi* en tant qu'être „beau", parfait, spirituellement modelé, conforme à un idéal éthique-esthétique; *Kalokagathia, Kaloalitheia;* 2. *Doctrine de la „belle âme"*, propagée par le romantisme allemand, tout particulièrement par Schiller: synthèse harmonieuse de la vie matérielle et spirituelle, conciliation de la raison et du sentiment; 3. Idée d'*auto-création*, interprétée dans le sens de certaines *expériences* et *aventures* personnelles; 4. Idée de *jeu pirituel*, oscillation souple entre des tendances spirituelles opposées; „le séducteur" de Kierkegaard; 5. Existence en tant que *possibilité permanente de ressentir le plaisir*, dans l'esprit de l'hédonisme supérieur; tradition Wilde-Macedonski; note dominante; passion unique, exclusive, pour l'art; *carpe diem* esthétique; 6. *Culte du beau*, religion laïque de l'art; racines antiques et aspects modernes, dégradés; V. *Style de vie esthétique*, forme sociale de l'esthétisme antique ou moderne: de „l'arbitre de l'élégance" à *virtuoso*, de l'*homme de goût*, au type *fashionable;* de *l'artiste* romantique à *l'esthète* du XIX-éme siècle: personnage non-conformiste, d'„avant-garde", animé de nobles „idéaux"; vie de bohème, excentrique, nettement anti-philistine; tenue mondaine, élégante, de *dandy*, dont Balzac et surtout Baudelaire ont formulé le credo; notion-vedette après 1860: personnage-clé de la vie littéraire, expert dans les questions d'art, consacré exclusivement à l'existence

esthète; types littéraires représentatifs: Des Esseintes et Dorian Gray; l'esthète = type d'homme qui réalise intégralement et exclusivement l'idéal esthétique; tradition et circulation internationale du personnage „esthète", réflexes roumains; tendances typiques: réaction anti-utilitaire, anti-mercantile, anti-bourgeoise; valeur et erreur de ces attitudes; VI. *Définition historique-littéraire* de l'esthétisme: totalité des courants autonomistes-formalistes du XIX-ème siècle, d'orientation nettement anti-naturaliste, anti-prosaïque, anti-académique, anti-philistine de „l'art pour l'art" au „décadentisme"; VII. *Opinion de l'époque actuelle* sur l'esthétisme: intégralement négative; conditions objectives hostiles; VIII. *La ré-actualisation de l'esthétisme* est-elle pourtant possible dans les nouvelles conditions sociales?

EXPERIMENTATION (LITTERAIRE)

I. Grande ambiguïté et imprécision de la notion d'expérience ou d'*expérimentation* littéraire, génératrice de nombreuses *confusions:* 1. *Expérience scientifique = expérimentation esthétique-littéraire;* le terme „d'expérience" possède lui-même deux acceptions nettement distinctes: a) provocation intentionnelle de phénomènes au laboratoire, dans le but d'étudier certains aspects encore inconnus; b) vérification dans les conditions du laboratoire de certaines données et vérités connues; 2. *Expérimentation littéraire* = „expérience" de la vie: „acquérir de l'expérience"; impossibilité de cette synonymie, entretenue — toutefois — par le naturalisme; 3. *Expérimentation = moderne,* identification abusive; 4. *Expérimentation = avant-garde,* abus esthétique et sémantique, rejeté même par beaucoup d'auteurs d'avant-garde; II. Explication de ces confusions: l'expérimentation a un *côté créateur, inventif;* de nouveaux procédés d'investigation sont imaginés; séduction de cette idée à l'époque moderne, vivement préoccupée par le „problème" de la création; d'où la notion — par extension — d'art et de *théâtre d'essai*; II. Une des raisons de l'expérimentation littéraire: *investigation, recherche;* „la recherche" de la création se substitue à la création effective qu'elle absorbe; aspects typiques: 1. Le concept et la tendance à expérimenter un *nouveau langage;* expérimentation de „formules", „d'exercices de style", etc.; impossibilité de la recherche *ad libitum*: la même oeuvre ne peut être écrite *autrement;* 2. „l'art' pour l'art", on expérimente pour expérimenter; 3. Critique de cette attitude: cultivée en tant que telle, l'expérimentation

devient son propre contenu; nécessité d'une finalité; la question-clé: *qu'est-ce qu'on cherche?;* IV. *Expérimentation = création*, caractère équivoque de cette assimilation terminologique, produite par trois situations quasi-expérimentales: 1. Rejet des formes périmées et *ajustement nécessaire* aux nouvelles formes; processus, en fait, organique, indissociable; 2. Moment intrinsèque de la création qui se cherche elle-même, l'expérimentation équivaut au *développement du projet artistique*, par phases préparatoires, „expérimentales", variantes, etc.; 3. *Grandes variations qualitatives*, en fonction des risques, des erreurs, des solutions aproximatives, des réussites partielles; V. *Expérimentation= expression de sa propre vision artistique;* but suprême: au terme de la création l'écrivain découvre ou sa substance *originale* ou rien; dans l'hypothèse négative, l'expérimentation rate, devient inutile, inefficiente; VI. *Expérimentation= œuvre ouverte*, „work in progress", etc.; erreur de cette assimilation équivalente à l'expérimentation pure; fixer en une formule ne signifie pas nécessairement manière ou mort artistique; VII. *L'expérimentation= simple gratuité*, une fois le langage approprié trouvé, moulé sur des „expériences" littéraires authentiques, non pas répétées ou mimées; réfutation de l'expérimentation-fétiche; de grands créateurs modernes rejettent l'idée d'expérimentation; VIII. *La critique= expérimentation de systèmes variés de significations*, la critique= lecture de type expérimental, préoccupée non pas d'objectivité, mais seulement de la validité de la construction; valabilité de cette théorie adoptée par la critique-essai et par l'essai littéraire proprement-dit.

FANTASTIQUE

I. *Sens originaires* de l'idée de fantastique: 1. *Phantasme*, ce qui n'existe pas en réalité, apparence irréelle, illusoire: 2. Produit de *l'imagination* ou de la *fantaisie*, facultés considerées synonymes; 3. *Acceptions négatives:* caractère chaotique, arbitraire, inconstant; phénomène „anormal", „folie", élucubration de l'esprit „fantasque"; fantasmagorie, fantaisie funambulesque; II. *Le mode de fonctionnement de la fantaisie* explique *l'esprit créateur du fantastique*, le noyau de tout le problème; la réalité autonome — créatrice de la fantaisie; 1. *Mécanisme créateur identique:* la fantaisie est essentiellement fantastique; 2. Le principe de la fantaisie créatrice aboutit à la conclusion: *toute œuvre littéraire est, dans un sens*

large, *„fantastique"*; identification de la création avec le régime de la fantaisie productrice du fantastique; le fantastique pose et résoud le problème de l'art littéraire: construction libre, souveraine, de la fantaisie; réalisation d'un monde autonome, second, hétéro-cosmique; modification permanente du rapport *art/réalité*; III. *Le rapport fantastique:* capacité de l'esprit poétique (fantastique) d'établir des relations inédites entre les éléments de la réalité; à l'intérieur d'une image, entre deux ou plusieurs images; ligne conventionnelle de démarcation entre *poétique/fantastique;* attitude à l'égard du rapport *équilibre/rupture:* décalage agréable, acceptable = „poétique"; décalage troublant, irritant, „fantastique"; 1. *Emotion causée par le fantastique*, état confus, trouble, „crise"; 2. *Passage du poetique au fantastique*, labilité extrême des deux plans; alternances et superpositions; 3. *Renversement subit de situations constantes, stables*, tel est le sens de tout le système fantastiques de relations; la „rupture" fantastique"; déterminations négatives du fantastiques; son aspect maléfique, démoniaque; IV. *Typologie des situations fantastiques*, basée sur les violations flagrantes de la *réalité*, de la *rationalité*, de la *signification* et de la *temporalité:* 1. *Ecart par rapport* à *la reproduction exacte de la réalité objective;* procédés du mécanisme fantastique „antiréaliste": 1. Superposition; 2. Dilatation et compression; 3. Intensification; 4. Multiplication; résultat: apparition du *surréel* fantastique acceptable pour la conscience de *la fiction vraisemblable;* 2. *Contradiction entre le logique et l'illogique*, altération systématique des rapports et des principes de la pensée syllogistique; défi permanent à la raison, émancipations surréalistes: oniriques, visions cauchemaresques, spontanéité de la „logique poétique"; 3. *La relation objet/sujet est rompue* et suivie de l'altération profonde de l'ordre de la signification; effet imédiat sur la porteé des significations; *ambiguïté* et *polyvalence* du fantastique; 4. *Abandon du temps présent*; quatre méthodes possibles: le temps est gelé, ralenti, accéléré ou inversé; scénarios littéraires typiques: *régression* et *anticipation; utopie* et *science-fiction*; V. Conscience du fantastique en tant que réalité littéraire distincte; conscience de la rupture d'avec la réalité; lucidité du rapport fantastique opposé à: 1. *La confusion qui existe entre l'existence objective et subjective* du fantastique; l'acceptation du mythe et du miracle chasse le fantastique; la mentalité primitive ne connaît pas l'idée du fantastique, produit tardif de la laïcisation et de la désacralisation de la mythologie; 2. *La confusion entre le fantastique et le „féerique"*, variante littéraire classique du fantastique: le „miraculeux" et le „fabuleux"; existe-t-il un fantastique folklorique? fréquence des contes dépourvus de fantastique; 3. *Survivance et mise en valeur du fantastique*, sa continuité dans le monde moderne; camouflages et assimilations actuels;

4. *Nécessité intermittente* du fantastique; son caractère dualiste, profondément compensateur, de renversement, de contre-balancement et de dédoublement spirituel et psychologique; 5. *Fantastique = rapport abberant qui consacre une anomalie;* son évolution dépend exclusivement du contenu des termes du rapport, déterminé par différents contextes, non pas par la relation fantastique proprement-dite; VI. *La technique de la réalisation du fantastique* se superpose intégralement à l'art de la création littéraire, avec des nuances spécifiques; 1. *Procédé destiné à accroître la distance* intensifié au maximum; 2. *Amplification de la lucidité;* autant de lucidité des visions et des phantasmes, autant de fantastique; 3. *Technique de la suspension de la surprise,* le *suspense* fantastique; *question* attendue, mais non formulée, abstention ou refus de la signification = fantastique; question posée et réponse donnée, signification acceptée = mystère élucidé = fantastique annulé.

FORMALISME

I. Notion compromise par des acceptions abusives, polémiques ou très générales: 1. *Préoccupation prédominante ou exclusive de la „forme"*, dans tous les domaines d'activité; 2. *Préférence systématique accordée au point de vue formel*, dans le domaine esthétique, l'ignorance ou la négation du „contenu"; le noeud du problème: définition de l'idée de *forme;* le formalisme tend à s'identifier avec toutes les définitions possibles de la forme; 3. Le plus ancien formalisme se confond *ipso facto* avec les *commencements de la littérature:* formules, rituels, *topoi*, formes fixes, etc.; 4. Transformation des formes traditionnelles en règles: *la rhétorique, l'académisme*, etc.; les plus anciennes définitions théoriques du formalisme; II. *Forme = enveloppe ou couche superficielle de l'œuvre*, adaptable à tout contenu; définition la plus courante du formalisme: „style orné", „revêtement extérieur", „apparence"; dérivations puristes et esthétisantes inévitables; interprétations du formalisme radical: 1. *La forme vide*, l'idée de l'enveloppe autonome, à valeur intrinsèque, unique réalité de l'œuvre; langage, style cultivé en soi; 2. *Littérature sans contenu*, sans idées, sans fond, sans sujet, sans matière; tendance à absorber et à dissoudre le sujet dans et par la forme; III. *La forme=unité fonctionnelle de la composition littéraire;* configuration en un „système" ou „structure" des rapports stables et réciproques entre les éléments formels de l'œuvre; IV. *Le formalisme*

russe, seule école d'ésthétique littéraire constituée sur la base de critères formels rigoureux; les lois de la littérature reconnues identiques à celles du langage; au lieu de la distinction *fond/forme*, la dualité *matériel/procédé*; déformation du langage courant, *„littéralité"; V. Critique du formalisme*: terme polémique, négatif; 1. Point de départ: l'ancienne et très répandue *théorie dualiste* de l'art: dichotomie *fond/forme;* autres types de dualisme: *déterminé/déterminant, signifié/signifiant;* 2. *Insuffisance du dualisme:* l'opposition *fond/forme* est apparente, conventionnelle; la forme ne constitue pas un revêtement extérieur, mais un moment consubstantiel de l'élaboration artistique, actif et déterminant depuis la première et jusqu'à la dernière phase; le contenu apparaît et se constitue directement en forme, laquelle se confond avec la réalisation même de l'œuvre; anticipations théoriques: la conception de la „forme interne" dans toutes ses variantes; le contenu de l'œuvre est la forme même, la forme le contenu même, réalité artistique unitaire, indissociable; 3. *Rejet du dualisme* par la totalité des théories esthétiques *monistes*, anciennes et modernes; représentation unitaire, organique, du processus artistique; nombreux synonymes et variantes: „concordance", „harmonie", „réflexion", „fusion" (coulage dans la forme); histoire de ce concept; VI. *L'expérience traditionnelle de la création* confirme toutes ces thèses; les écrivains, eux-mêmes, combattent la dissociation *fond/forme*, par conséquent, le formalisme; exemples classiques et modernes, étrangers et roumains; VII. *Rejet de la tentative de rendre la forme absolument autonome:* la vraie critique du formalisme; sa justification partielle: „la forme" peut parfois produire „le fond"; l'excès de „la forme" compense et équilibre quelquefois l'excès de „contenu".

GENRES LITTERAIRES

Crise et difficultés du problème des genres littéraires; I. *Nécessité d'une connaissance systématique*, ordonnée, de la littérature; utilité et risques des classifications; difficulté des encadrements conceptuels rigides; II. *Réalité historique des genres*, le problème de leur existence objective: 1. Hypothèse des genres *embryonnaires, primitifs, originaires* dont dérivent tous les autres genres; 2. Dans ce cas, rigoureusement historiques seraient seulement les *sous-genres* et les *espèces*, localisés dans le temps et dans l'espace; 3. Phénomène des nouvelles apparitions et de *la formation des nou-*

veaux concepts de genres et d'espèces; vérification ininterrompue de l'antiquité à nos jours; 4. Apparition de la notion *d'évolution des genres*, motivée par l'instabilité et la régénération continue de la littérature; ancienneté de cette idée; 5. L'évolution des genres implique un certain nombre de *phases* et de *déterminations* historiques, objectives; 6. Critique de la „loi" de l'évolution des genres; tradition et insuffisances de ce concept; III. *Explications et critères typologiques:* les genres littéraires — catégories abstraitement-utopiques: 1. *Anthropologiques;* 2. *Psychologiques;* 3. Expression de certaines *attitudes* et *visions spécifiques* du monde et de la vie; 4. *Types de contemplateurs ou d'effets artistiques;* 5. *Contenus sociaux et psychologies de classe;* 6. *Critères éthiques;* 7. Perspectives *philosophiques:* les genres littéraires — „idées platoniciennes" de la littérature; 8. *Tendances* et *situations* spirituelles; au centre des classifications: la relation *objet/sujet, moi/monde;* IV. *Supériorité de la définition esthétique des genres* dérivée d'une théorie générale de l'art littéraire; convergence des facteurs historiques et typologiques; conditionnement et limites; 1. *L'origine et le cadre historique* déterminent l'évolution et la conscience de la définition du genre; 2. La vision typologique de la littérature aboutit au *dogmatisme* massif et intransigeant de la théorie des genres; V. Nécessité d'une bonne *méthode d'analyse et de définition esthétique*, ni logique, ni historique, ni à base catégorielle: 1. Un commencement de solution, l'ancienne théorie de *l'imitation*; 2. Utilité des *catégories formelles* (de l'expressivité, stylistiques, linguistiques); insuffisance de ces solutions; 3. Assimilation du concept de *forme;* sphère limité d'application; 4. Les genres en tant que *structures*, dans le sens de modalités unitaires de construction littéraire VI. *Les genres littéraires = types de création*, seule solution entièrement fondée; 1. La distinction entre *le moi poétique et le moi empirique* est exacte, mais non pas suffisante; phénomène caractéristique de *l'auto-réflexion* du moi poétique; 2. Mouvement intérieur du moi poétique: prise de *distance;* 3. Les genres littéraires correspondent à *des types spécifiques de prise de distance et d'auto-réflexion:* le lyrique: le moi qui se contemple dans l'acte de sa propre expression; *l'épique:* le moi qui se réfléchit lui-même pendant la durée de la narration subjective ou objective; *le dramatique-tragique:* le moi qui se réfléchit lui-même dans ses tensions intérieures ou dans ses conflits extérieurs; *le comique:* le moi qui se réfléchit lui-même dans les attitudes critiques, ironiques, ridicules; 4. *Solidarité fondamentale* des types d'auto-réflexion, c'est-à-dire des genres littéraires; 5. *La valeur*, dans cette perspective des *„lois" des genres littéraires;* sens de l'évolution: du *dogmatisme* à la *libéralisation*; VII. *Critique du dogmatisme:* ses thèses: 1. Chaque genre a sa propre „loi"; 2. Séparation rigoureuse des genres; 3. Pureté intransigeante des gen-

res; 4. Ils se conforment à la norme idéale des genres; 5. Hiérarchisation des genres: inférieurs et supérieurs; *rejet* de ces principes: 1. La littérature est une et indivisible dans son essence esthétique; 2. Les œuvres littéraires sont des structures distinctes, individuelles, irréductibles aux compartimentages rigoureux; 3. Toute œuvre littéraire appartient à son propre genre; elle initie donc un *nouveau genre;* 4. Résistance constante opposée aux principes dogmatiques, ancienneté de cette attitude, vérification historique de l'anti-dogmatisme théorique; 5. Les barrières dressées entre les genres sont artificielles; toute œuvre viole dans une certaine mesure les normes conventionnelles du genre le plus proche; 6. Existence pratique, permanente, des *genres mixtes;* preuves historiques des thèses „libérales" énoncées; 7. Hiérarchisation relative, transitoire, extra-esthétique des genres; 8. Les définitions des genres littéraires sont des produits historiques, transitoires, conventionnels; VIII. *Utilité des genres dans la création littéraire:* valeur stimulatrice des cadres et des formes données; IX. *Utilité* de la théorie des genres dans la critique littéraire; efficience relative, limitée.

GOUT

I. Le goût n'est pas une idée désuète, mais confuse; nécessité de la clarification; concept de synthèse, qui définit les alternatives fondamentales de l'objet esthétique; objectif/subjectif, absolu/relatif, etc. II. *Détermination des concepts essentiels:* 1. Synonyme du concept d'art (dans son acception la plus large); 2. Des différentes esthétiques (goût = ensemble d'idées esthétiques); 3. Du beau (goût = beau); 4. Du beau idéal („standard"); 5. Vocation dogmatique du beau idéal; 6. Théorie de la valabilité universelle du goût; sens de „l'universalité": a. vérification empirique unanime; b. référence aux principes éternels; c. solution intermédiaire: reconnaissance de l'universalité de l'aptitude esthétique; III. *Faculté universelle, spécifiquement humaine,* „naturelle"; limites de cette formule; IV. *Faculté rationnelle* (goût = raison); variantes: 1. Bon sens; 2. Instrument de connaissance; 3. Goût „véritable" et „faux"; 4. Critères du jugement (rationnel) de goût; 5. Valeur des concepts esthétiques; 6. Fonction critique, sélective, de la rationalité du goût; 7. Nécessité d'une motivation du jugement; 8. Intensification du goût par des méthodes rationnelles; 9. Limites de l'explication rationaliste; V. *Métaphore de la subjectivité esthé-*

tique: 1. Sensation de plaisir; 2. Expression du sens spécifiquement esthétique (le „sixième"); 3. De la sensibilité esthétique; 4. Du sentiment esthétique; 5. De la perception immédiate de la beauté, de l'impression, de la sympathie, etc.; 6. Variété, caractère profondément individuel du goût; obstacle à l'objectivité et à l'universalité; 7. Limites de la subjectivité; VI. *Faculté sélective*, note essentielle; 1. Dissociation; 2. Identification de la valeur esthétique; 3. La préférence; 4. Le jugement de goût; VII. Le goût, *équivalent de l'acte de création:* 1. Synonyme de l'inclination et du talent; 2. Collaboration entre „goût" et „génie"; 3. Collaboration signifie identité; 4. Identité essentielle du goût, de la création et de la critique: a) re-création hypothétique, suivie d'une confrontation: superposition — — jugement positif; contradiction = jugement négatif; b) nécessité de l'argumentation, de la motivation du jugement; VIII. *Les goûts se discutent:* 1. *Variété* et *mobilité* des goûts; 2. *La subjectivité* est inconstante; 3. Correction au moyen de critères rationnels; 4. Synthèse sentiment-raison par confirmation réciproque *a posteriori;* 5. *Alternatives radicales* traditionnelles: universel/particulier, objectif/subjectif, absolu/relatif; conciliation possible par une „logique" de type spécial: a) caractère indiscutable, absolu, du goût, exprimé par un *impératif esthétique*, critère unique de référence; b) moment de *la préférence* et du *jugement implicites;* c) nécessité de *l'argumentation;* cercle vicieux de la démonstration de l'absolu et de l'universalité, dans des contextes et des cadres relatifs; le grand paradoxe du goût; IX. *Déterminations objectives:* 1. *Corruption* et *érosion* de l'objet du goût = = détérioration de l'œuvre d'art; 2. Conditions subjectives; a) physiologiques; b) *modifications* et *altérations* psychologiques et morales; 3. Caractère *historique* du goût: „révolutions", „régénérations", „changements", évolution n'est pas synonyme de progrès; 4. Réalité du *goût nationnal*, „spécifiquement" différencié; 5. Déterminations *sociales* aux différents niveaux historiques de développement: phénomène de „bon ton" et de grande „civilisation"; origine aristocratique du goût social; 6. Tendance au *nivellement* et à *l'égalisation*, accentuée, dans les conditions modernes d'existence, par les *mass media;*; 7. *Sociologie des facteurs dominants*, des groupes déterminants, des représentants-type; a) *dynamique descendante*, allant du goût du groupe dominant vers la masse; b) transfert et spécialisation: *délégués, représentants, mandataires;* c) *tension* entre l'élite et le public; d) entre l'écrivain-connaisseur et le professionnel-public; rébellion „génialoïde", chaque écrivain ayant „son" public; e) psychologie du *manager* capitaliste: celui qui paie impose son goût; X. Processus permanent de *stratification* et de *hiérarchisation;* 1. Goût naturel/ goût social, goût cultivé/goût public; petit, moyen, grand public; 2. Hiérarchisation: supériorité et infériorité sociale,

critères de valeur: bon goût/mauvais goût; 3. Le bon goût-principe éducatif, procès culturel ouvert; 4. Effets de l'éducation du goût dans: la création, la critique littéraire, la lecture, la culture des masses; 5. Corruption du goût par excès de raffinement ou de vulgarisation; XI. *Mutations du goût*, ancienneté de la théorie, résultantes globales, esthétiquement non-dissociées; conséquences: esthétique = goût public = succès = actualité littéraire; définition de la mutation spécifiquement esthétique: 1. *Déplacement des concepts* et des critères esthétiques par des moments typiques: a. formulation; b. dogmatisation; c. mutation avec double action: opposition antidogmatique, apparition des nouvelles idées esthétiques; 2. Création esthétique: toute œuvre originale qui diffère de la totalité de la littérature antérieure, acte équivalent à la „mutation" de rapports formels, structuraux, etc. (d'où, deux types possibles d'histoire des mutations des valeurs: a) étude succesive des créations originales; b) étude des éléments pré-esthétiques du goût et de la culture); 3. *Variété des interprétations*, „révolution des valeurs critiques", par l'exploration et la découverte continuelle de nouvelles significations et conversion dans le sens esthétique des valeurs hétéronomes; postérité littéraire en tant que jeu de l'actualisation permanente, de la réception critique succesive, des succès de public.

(TRADUCTION DE PAUL DINOPOL.)

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Abstracts

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IAŞI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

A „NEW CRITICISM":
THE CRITICISM OF LITERARY IDEAS

Claim upon the *novelty* of this type of criticism: I. *Subjective* character, strongly personalized, *object* of specific „pleasure": free autotelic criticism, urged on by the satisfaction of knowledge, erudition, analysis, synthesis, utter commitment; *sui generis* mode of existence and critical realization; II. *Objective* motivation, of semantic nature: the great vagueness and lability of literary concepts; 1. *The traditional aspect* of the „crisis" of terminology; the history of the question; Confucius — the first; the present deeply negative situation of the basic definitions in aesthetics, literary history and criticism; 2. *The causes of semantic confusions:* a) the sensible, emotional and „ineffable" reality of literary art; b) abundence; c) contradiction; d) confusion; e) abuse; f) the wear and tear of the meanings; g) the „creative" character of the process: the resilience and continuous development of literary concepts; III. *The needs of the present Romanian spiritual moment:* 1. *The deficient situation* of the content of ideas in literary criticism with regard to: clearness, strength, systematical exploration; criticism of approximations, confusions, scepticism and terminological relativism; 2. An error sustained by *the ignoring of the Romanian (even if incipient) tradition:* hermeneutics, the claims of the „classical" criticism, the theorizing and attempts of the last decades to solve the problem; beginning of a change for the better among the last generation; IV. *The need of synthesis*, at the antipode of the modern tendencies of extreme specialization: 1. The rediscovery and reintegration of contemporary critical „dictionaries" in *the great encyclopedic tradition* of the European spirit; 2. *The present situation and tendencies* of dictionaries of literary terms; 3. *The outlook of existing dictionaries:* principal types, their criticism; the failure of *„The International Dictionary of Literary Terms"*; 4. *The essential items of divergence* as com-

pared to all the works published: a) a better masked acceptance of the modern literary concepts; b) the introduction of a unitary method, opposed to predominant eclecticism, objectivism and positivism; c) the rejection of any dogmatism and terminological legalization; d) conventional method and formula for critical discussion and the advancing of new ideas, in view of a personal experience and an exhaustive vision of the literary criticism, and history, as well as of the specific character of literature; V. Criticism also requested by the *directions of modern literature* — of great „problem" vocation, theoretical and reflexive, better and better marked: 1. The converting of literature in a *meditation* on its own condition, techniques, and limitations; the existence of inclassifiable works: half-theoretical, half-poetical; the existence of the „poet-critic"; *the literature/criticism* interference and supraposition; 2. Whence: the need of *the critique of criticism*, *the criticism of the critical conscience of literature*, the most modern form of criticism, an inevitable stage; the role played by ideas and concepts in criticism and literature; the present situation of the Romanian aesthetic conscience requires such a criticism; VI. *The object of the criticism of literary ideas:* what is a literary idea? 1. Literary *notion* or *concept;* 2. *Principle*, *definition*, programme, project, problem, theory, conception, doctrine, system; specific notes: a) the sphere of the literary idea invariably larger than that of the concept; b) the literary idea anticipates and prefigurates the concept: the rejection of „nominalism"; literary ideas and phenomena anticipate the corresponding concepts; c) The characteristic of „system" and *structure*, double-dimensioned: *synchronical* and *diacronical;* d) ideas are *works*, „creations"; e) a vast accumulation and receptacle of obvious meanings; 3. *Latent literary representation;* 4. *General* and *permanent* idea; 5. *Representative* idea: symbol, type, emblem; the alternative and „permutational" characteristic of the literary ideas; VII. *Particular method* of a *hermeneutical* type: 1. The moulding of the literary ideas; the acceptance of a model — archetypal, stereotype, coherent, structural, perfectible, periodic, circular, superhistorical, anti- „original"; 2. The alternation *synthesis-analysis-synthesis*/analysis-synthesis-analysis; 3. The relation *whole-part-whole*/part-whole-part; the application of the hermeneutical cycle to the criticism of literary ideas; 4. The double circuit of aesthetic concepts: *preconcept objective concept-preconcept*/objective concept-preconcept-objective concept;- 5. The historical confrontation: *present-past-present*/past-present-past; the history of the idea implies its own analytical description: *syncronism* and *diacronism*, classical and modern perception; last consequences: a) the criticism of literary ideas is identical with the historical semantics of literary ideas; b) the criticism of literary ideas is identical with the history

of literary ideas; 6. The collaboration: *documentation-creative assimilation-documentation*/creative assimilation-documentation-creative assimilation; role played by „erudition" and the critical system; the function of quotations: a) the corroboration and consolidation of literary ideas; b) the elucidation and variation of literary ideas; c) the configuration of the literary idea; d) assimilation; e) the assuming of the quotation by the literary idea; f) the new individuality of the quotation; relationship between the literary idea and the literary text; the limits of this confrontation; 7. *The condition and valid ty* of the hermeneutical definition; its objective nonconventional character; periodical examination, „logical" inner reasoning, formalization, typification, selectivity, heuristic instrumental value; the criticism of literary ideas — the prerequisite of any criticism; 8. *The limitations of the hermeneutical method:* a) the necessity of the *a priori* definitions, the rejection of the accusation of tautology; b) the inadequacy between idea and the literary text; discontinuity and contradiction; c) the impossibility of complete elucidation; d) the relative indetermination of the literary ideas and concepts; open, perfectible method; VIII. *The creative function of the criticism of literary ideas;* a quality equal to that of any kind of criticism: 1. *Creative capacity: synthesis = creation*, by selection and reconstruction; 2. Relative *or iginality:* the vanity of the impossible priority; obligatory integration in a tradition; inevitable antecedents, the circularness of any literary idea: personal rediscovery of impersonal truth; revaluation within national and regional contexts; personal „stylistic" experience; IX. *New form of criticism:* 1. The integration and surpassing of the objectives of literary criticism; 2. Intersection and junction with the „new criticism": the exploring of the open meanings of the literary idea; 3. The delimitation of a new space within the area of the „new criticism": instead of literary work—the criticism of the literary idea; the homology: *idea = work = critical re-creation;* the attention focused not on the individuality of the literary work, but on the individuality of the literary problem; 4. *Coexistence and collaboration* with all the branches of literary criticism; the possibility of specialized literary review; the practical advantages of the criticism of literary ideas; X. *The criticism of literary ideas and tendencies in the present Romanian criticism:* the need of extending and deepening of theoretical basis, the enhancement of the ideological tension, obligatory pass, integration and continuous surpassing, the rejection of epigonism of any kind; premise for any future critical structure.

ACTUALITY

The necessary dissociation of the idea of actuality (presentness): I. *The temporal*, chronological and quotidian categories of the literary actuality: 1. *Individual/collective, subjective/objective* actuality; 2. *The author's* actuality and that of *the public;* non-adherences and contradictions between: 3. *The content* and *the reflection* of actuality; 4. *The spontaneity* and *the programming* of actuality; 5. *The reality* and *the simulation* of actuality; 6. *Qualitative* and *quantitative* differences; authentic and mimed actuality; II. The confusion: *actuality = modern, modernism, modernity;* the tradition of this confusion and inevitable superpositions; III. *Temporal types and co-ordinates* of the actuality: chronological, genetic, historical, universal; the concrete, fundamental actuality of the work: the genetic, creative moment: 1. The reality of the inner *chronology* of the men-of-letters, critics, literary historians, readings; 2. The confusion: *inner actuality = quotidian*, external actuality; conflicts, alternatives, compensations; the inexistence of pure actuality, inevitably ephemeral; authors reject the ephemera; the sterility of bare actuality; negative results in literary press and criticism; 3. The confusion: *actual = contemporary*, the different meanings of these terms; formal and real contemporaneity; the superiority of the transposition and essential coincidence with the present time; 4. The confusion *actual = immediate social-historical content:* the relativity of the „microsociological" character of the spokesmen of actuality; the frequency and variable influence of groups that "make" the actuality; very variable coefficients, the problem of the *exponents* of actuality, great qualitative, professional and subjective differences; the coincidence and the non-coincidence between the exponents of actuality and the authors; the extreme relativity of this confrontation; 5. Actuality as *essence*, expression of a *Zeitgeist;* the difficulties of percepting and defining the „spirit of the time"; IV. *The essence* of actuality: the encounter between actual and classical, eternal and actual, within the idea of universality, permanence, durability; the eternal actuality of „classical" or „modern" creations; V. *The mistake* of denying the classical authors in the name of the principle of actuality: 1. Rejection of the would-be prejudice of the „masterpiece"; 2. Rejection of the exclusivism of obligatory and literary actuality.

ANTILITERATURE

I. Utility of analysing the concept; last stage of a long *historical process*, determined by the confusion and competition of values; reactions and typical antiliterary criticism; 1. The sacred origin of "writing"; 2. Ethical-religious criticism, ancient and modern 3. Objections of profane philosophy, from the point of view of the absolute, the Idea, the *noumenon*, etc.; 4. Vitalistic opposition; 5. The variant of authenticity; 6. The cult of elementary reality, of the "objects"; 7. Resistance of the „social", and the political and revolutionary *praxis;* 8. „The historical law" of decadence and antiquatedness of arts and letters; 9. Result of contemporary historical crisis and tragedies; 10. Generalization of antiliterary psychology under the convergent pressure of these factors; II. *Crisis of the concept of literature*, its forms, the tendency of recovering the essence of literary art and poetry; *III. The defence of the essence of literature*, by a plain and systematic delimitation from its opposite: antiliterature; the opposition between literature (= literary culture) and poetry (= literary art); forms of antiliterary resistence: 1. Constitution of poetry — literature antinomy, the defensive reflex (through negation) of poetry; its positive aspect: proclamation of the purity of poetry and denunciation of the impurity of literature; 2. Opposition between poetry and literary culture (erudition, bookish spirit), anticlassicism, antiacademism; 3. Consolidation and dissemination of the pejorative concept of literature; the role played by realists, symbolists, avant-garde, modern criticism; 4. Emergence and significance of the concept of *antiliterature;* 5. Aesthetic motivation of antiliterary reactions, oscillation between *excess of literature* (= literary art) and *lack of literature:* a) "aesthetic" supersaturation and suffocation, crisis of the idea of art and beautiful; b) antiliterary resistance and revolt, with a multiple motivation: antiaestheticism; 2. antiformalism; 3. antirhetorism; 4. „antiterrorism"; 5. anticontentism; c) excess of literature gives birth to literary deficiency, the negative aspect of the lack of literature; d) four types of „antiliterary" attitudes: 1. (Avant-gardist) breaking free from the aesthetic-literary traditions of literature; 2. Antiliterature as a form of recovering the essence of literature, corrupted by pseudo-literature; 3. Non-literature (= non-art, aesthetic nothingness, the inexistence of literary value, the „ugly") and sub-literature; 4. Para-literature; IV. *The aesthetic method of antiliterature: negation as a literary technique*, revaluation of negation, contestation and recovery of: 1. The idea of art, 2. Beauty, 3. Poetry and literature, 4. Poet and author, 5. Creation, 6. The composition technique; 7. Creative activity is superior to creation;

8. Meditation on the possibilities of creation; exposure, the self-irony of creation; 9. Poem bereft of poetry, prosaic literature; V. *The crisis of language and literary communication;* 1. Limitations and insufficiency of languaget 2. Doubt concerning the nature and justification of language; 3. Language excess; 4. The theory of *stillness* and *silence;* forms of verbal vacuum; a) the indistinct beginnings of creation; b) inner utterence; c) the rejection of asymbolism and polysymbolism; d) the empty form of telling; e) the language of negation: non-language as language, the forms of this direction; VI. *The impossibility of antiliterature*, „death" and continual „revival" of literature; broadening of the concept of literature not its annulment; 1. Inconsistency of its theoretical basis, of antiliterature, *sophisms:* finalism, intentions, significance, indetermination, self-negation, purity; 2. *Theoretical resistance*, anticipations and aspects; writers' refusal to accept the idea of the extermination of literature; literature as permanent and universal language; impossibility of abolishing the poetic function of language; 3. *Substitution of literature* by another literature, negation as literary achievement and theme; the instance of the Baroque and the avant-garde; 4. *Anti-, iterature — literary genre:* antipoetry, antilyricism, antiepic, antinovel, antifiction, antimemoirs, antidiary, criticism — antiliterary genre. 5. *The ecovery of antiliterature*, a cycle analogous to the avant-garde; 6. The stand- of Romanian antiliterature, difficulties and criticism.

AUTHENTICITY

The elasticity of the concept: I. The primary sense — predominantly *ethical: authenticity = sincerity*, inner earnestness; norm of life and autobiographical, memorialistic and confessional programme; the firs} Romanian intuitions of authenticity; inevitable consequences: 1. The progress and spread of *self-analysis;* 2. The conscience of *oneness;* 3. The ideal of being *natural;* revaluation of the „natural" folk poetry; II. Objective *meanings*, all of them within the notion of: *true, veridical, attested;* the authenticity of the writings that possess the truth *(The Bible)* or express the truth (the realistic literature); recovery in an aesthetic sense of the „true", „authentic" facts; direct consequences: 1. The literature of *document;* 2. The literature of the *dossiers of existence*, „slices of life"; III. The *philosophical* back- 8round of authenticity: pure rationalism, naturism, return to the primordial,

the primary, *Urphänomen*, preoccupation for essence, existence, immediate concrete experience, literary applications; the automatic surrealist dictation; IV. Fundamental *aesthetic* meaning: the supreme attribute of art, the *essence* and *specific character of art:* poet and *authentic work* = *true*, artistically realized; the fundamental definitions of the authenticity of the literary work: 1. The use of "*documents*" of any type; 2. *Substantial* content, work that gives the intuition and the feeling of the concrete; 3. Literary artistic *structure*, organization, totality; authenticity is by definition anti-chaotic; 4. General *types* and *essences* = the essence of an author, work, epoch; 5. The triumph of *nature* upon *culture*, civilisation, convention; 6. Spontaneous creative energy, genuine and peremptory; 7. *Originality*; V. The highly *anti-artificial* attitude, the anti-aesthetical, antiformal and anti-rethoric reaction; the roots of authenticity; permanent oscillation: mannerism/realism; the praise of „simplicity" as far back as the Baroque; modern claims, in an anti-artificial spirit; modern literary theories and consequences: 1. Repugnance to *style* and *sentences:* 2. Flight from *composition*, *craftsmanship*, *handicraft;* repudiation of „rethoric" and of „literature"; the first Romanian theorization; 3. Overt *anti-literary* frame of mind, anti-composition, anti-style; VI. *The ambiguities* and the *risks* of authenticity, an idea which is not identical with: 1. Absolute *sincerity;* 2. Pure, amorphous and inorganic *spontaneity;* 3. *The limitations* of language: the pure authentic is unconveyable, untranslatable; 4. The rigorously consistent application of authenticity corresponds, in the last analysis, to an artistic failure; VII. *The paradox* of the idea of authenticity: art implies authenticity, but the excess of authenticity takes the risk of destroying it.

AVANT-GARDE

I. 1. Difficulties in the study of avant-garde: myth, heterogenous phenomenon of intrinsic complexity and in a continuous shifting; 2. Military metaphor, its history and „resistances"; II. Fundamental notes of the concepts disposed around the „militant" nucleus; *the spirit of the avant-garde:* 1. Precursory phenomenon, of anticipation; 2. Eminently offensive spirit; 3. Breaking free, absolute discontinuity; 4. Form of total insurrection; 5. The aggressiveness complex; 6. Radical denying; 7. Existentialist

drama, the *or-or* acute dilemma, aspiration of total liberation, recovery of the original purity; 8. „Futurist" aspiration, Messianism; III. *Practical forms of rebellion* and non-conformism: 1. convergence and divergence among political-social and literary „breakings"; types of „revolutionary" relationships: a) occasional collaboration and alliance; b) precursory role; c) recovery and double-sensed framing: conservative and progressive-revolutionary; d) transition from rebellion to revolution, obvious difficulties; 2. The antitraditionalist spirit în culture and literature; 3. Denying of traditional art, occasion for confusions (some of them unavoidable) with: a) the idea of literary novelty; b) modern, modernism, modernity, actuality; c) experiment; d) formalism; e) decadence; f) the last and most violent anti-classical reaction; g) avant-garde — „eternal" attitude; IV. *Specific literary notes of the avant-garde;* 1. Profound *programmatic* characteristic, a manifeste and proselytism technique; 2. *Antiart* and antiliterature; 3. Negation in the name of poetry, in the sense of recovering the essence of poetry; return to the original and primordial, the paroxism and exasperation of the necessity of purity; 4. *Style* and literary technique: a) „critical" feature, farce, grotesque, parody; b) liberation from reality and fiction; c) continuous liberation of the expression, forms and composition; d) the undermining and denying of language; V. *The inner cycle* of the avant-garde, from breaking free and anticipation to construction; 1. Tendency toward dogmatism and sectarian psychology; 2. The impossible „blocking" of the breaking free movement; the avant-garde is always possible; 3. The avant-garde vocation: denial of previous avant-gardes; 4. Inevitable spraying; 5. Ageing, wear and tear; 6. Fatality of self-denying, „suicide"; 7. Quasi-automatic involuntary reconstruction; 8. Predominantly theoretical relativity of „breaking free"; succession — inevitable continuity of selective tradition: primitive, popular purity, the precursors' claiming and recovery; VI. *The social cycle* of the avant-garde: integration and progressive assimilation in official and steadfast structures; the „embourgeoisement" phenomenon, diversion or inevitable assimilation? consumer goods, museum exhibit, theme of academic study, continuous „classicizing"; VII. Total *aesthetical estimation;* 1. Avant-garde—synonymous with value, quality, talent; real and false avant-gardes, mimetic avant-gardes; the state of the Romanian avant-gardism; dogmatic and legitimate criticism; 2. Pre-eminence of artistic achievement; the constructive aspirations of the avant-garde; effective contributions; their intrinsic and, especially, their historical importance; VIII. The question of *dating:* „eternal" avant-garde, presenting a moment of maximum affirmation and violence in the first half of the 20th century; an open process, the possibility of some „new" avant-gardes.

BAROQUE

I. The difficulties of the definition, beginning from the ascertaining of the origin of the concept; the probable synthesis, done in the sixteenth century, of the idea of embelishment and of the sylogistic figure, both taken in a negative sense; other improbable etymologies: granitic rock, fraud; the figurative sense was fixed in the eighteenth century dictionaries, as „irregular", „bizarre", „unequal"; II. The tenacity of the *negative meaning of the word:* ugly, extravagant, false, ridiculous, strident, in current use in the 18*th* century with writers, aesthetes and ideologists; the adoption of the negative definition by the 19*th* century aestheticians. B. Croce's theorizing of the definition, with aggravating results. Total rejection of the baroque; III. The difficulties of integrating the baroque into a *spiritual and existential category*, in the sense of a baroque which is eternal, superhistorical and purely typological; tendency toward lack of ballance, contrariety, instability; whence the expression: 1. Of a universal sentiment of the *contradictions* in life, polarity; 2. Of *mobility*, fluidity, motion; 3. Of the *vacillating perception*, reality and irreality, essence and appearance; theatricality, metamorphosis, ostentatiousness, dissimulation; illusion and disillusion; 4. Of *inner disintegration*, producing antitheses on all levels of existence; 5. Of *psychological antagonism*, reason and passion, „wisdom" and „madness", which lead to a new definition of the poet; 6. Of *the pessimism* following a deception, which, among other causes is determined objectively by political and social causes, characteristic of the epoch; IV. *The baroque style*, permanent and universal aesthetic expression of the baroque spirit; its diversification in variants and „trends": Euphemism, Gongorism, conceptism, Marinism, etc.; the ascending prestige of the notion of *mannerism;* the integration of the baroque in the theory of the evolution of styles, the decadent phase in the evolution of any style; the difficulty of the application of plastic stylistic categories to literature; acceptable characteristics: delicate balance, mobility, metamorphosis, the predominance of decorum and illusion, tension, tendency towards disonance and contrast; hence: the impossibility of objective „naturalist" representations, the proliferation of forms; V. *Historical framing* of the baroque as opposed to the stylistic definition: from the end of the 16*th* century to the first half of the 18*th* century; the difficulty of applying the baroque definition and division into periods to *all* arts flourishing in that period; the coexistence and alternative predominance of classical and romantic elements in different cultures and literatures; social determinations and affinities = aristocratic and peasant (baroque), bourgeois (classical); VI. The

replacement, or redoubling of the traditional *classical-romantic* alterantive by the equivalent *classical-baroque* stylistic antithesis; arguments in support of this theory. The controversy and difficulty of characterizing as „baroque" the whole of the 17th century, consacrated as „classical" by criticism; VII. *Aesthetic consciousness*, the most characteristic and valuable aspect of the baroque spirit. Fundamental principle: tension in unity, unstable discipline of contradictory elements, reconciliation of polarities, relationships, analogy, *simile*. Consequences: 1. An intuition of *the correspondence* of different arts, images, sensations; 2. Predisposition for *emblems*, legends, „calligrammes"; 3. The fundamental stylistic device: *concetto*, *agudeza*, etc.; its metaphorical, paradoxical and „spiritual" essence; 4. The surprise effect, *il stupore*, *il maraviglioso*, also obtained through the discovery and appreciation of the „ugly"; 5. The eulogy of *novelty* and *variety*; 6. Aesthetic hedonism, *il dilleto*, the anticipation of the idea of „game" and „gratuity"; 7. *The aestheticizing* and artificialization of nature; 8. *The lie*, illusion and fiction of art; 9. Serene and sober *intellectual creation* as opposed to „inspiration"; VIII. *The characteristics of baroque literature:* 1. New literary genres (drama, tragi-comedy, „mixed genres"); 2. The typical *symbols* of the metamorphosis, disguise, mobility, and caducity; 3. *The themes* of instability and contradiction, psychological paradoxes, dramatic antitheses; 4. Tendency toward *openness*, elasticity and dissolution of forms; 5. *The dynamic style*, dominated by an ornamental metaphorical *crescendo*, full of contrastive images and symbols; IX. *Modern affinities and extensions* in the sphere of hermetic poetry and avant-garde literature; X. *A Romanian baroque?* Historical arguments (foreign influences through translations, adaptations, original texts) and typological arguments (contradictory and bivalent poets and aestheticians, of whom Macedonsky is the best exemple).

BIOGRAPHY

I. *The object of the biography:* the three „egos", external, internal, creative; II. The three *types* of the biography: documentary-historical, portrait-painting, spiritual-genetic (of the „poetical ego"); unity and interdependence of the egos and biographies; the reason for reading and writing biographies; III. *The historical biography:* 1. *The mythical*, legendary, fantastic, hagiographical stages; 2. The historical hero; the identification between

biography and history; appearance of the biography of the literary personage; of the creator, of the obscure personage, the anonymous person; 3. *The documentary* basis of the historical biography; the criticism of positivism; 4. The traditional *functions* of the historical biography; IV. *The moral biography*, history of the genre (of the typological study), G. Călinescu's definition, its criticism; psychology and techniques of modern biography; history of the „portrait" idea; V. *The spiritual biography*, two requisites: 1. The identification between life and work, biography and critical study; 2. Biography = sum of the works; the criticism of biographical method of the „explanation" of the work through the author's life, of the deduction of biography from his work; VI. *Biographical creation;* its characteristics: 1. The extent of its *objectivity*, its narrative spirit, unity, sense, individuality, the salient details, the selection, criticism of documentary biography; necessity of intuition, of „understanding"; the problem of affinities; 2. Artistical interference; romanticised biography; criticism of this hybrid „genre"; VII. *Art, or science?* Work of „history": individual object, real not imaginary, with universal significance; the ambiguity of the „scientific biography"; the need for objectivity, limits and difficulties; VIII. *The autobiography*, the ego: object of selfcontemplation; the age of „genre"; four autobiographical types: the moral ego, the creative ego, the biography as a pretext for autobiography, the autobiography as literary technique; difficulties involved in autobiography.

CLASSICAL

The diversification of the definition: I. Spiritual category-style; II. Aesthetic doctrine; III. Literary and aesthetic structure; IV. Historical dimension; A. *Traditional definitions:* 1. The ancient *Greek or Latin* writer; 2. *Important*, fundamental, superior of the first order; 3. Of *value;* 4. *Permanent*, enduring; 5. *Authoritative;* 6. *Model*, exemplary; 7. Studied in the „classroom"; 8. Extra-literary meanings; B. I. *The classical spiritual category:* 1. Strong inclination towards *the universal and permanent aspects* of the cosmos and of mankind; 2. The presence of *archetypes;* 3. Orientation towards what is *typical* or representative; 4. The discovery of *universal reason;* 5. Discovery of the value of *equilibrium;* 6. Discovery of spiritual *discipline* and restraint; 7. *Equilibrium under pressure*; 8. A sense of the

heroic, magnificent, monumental; II. *System of aesthetic and literary ideas;* 1. The conception of *universal beauty;* 2. Nostalgia for *ideal beauty;* 3. The theory of universal *typology;* 4. *Pure rationalistic aesthetics;* 5. The universal criterion of *truth;* 6. The commandaments of „*common sense*" and „*taste*"; 7. The principle of *disciplined creation;* III. *The classical literary structure;* 1. Established *types and themes*, prototypes, *topos*, essential heroes and situations; 2. *The simplicity* of truth; 3. A *clear*, readily understandable outline; 4. Synthesis, *unity;* 5. *Perfection;* 6. *Monumental* aspect; 7. Clarification of the *Classical-Romantic* relation, the history of the problem, original diverting potentialities, the universality of mixed alternative forms, the non-existence of pure types; complementary moments of creation, its fundamental dualism: the lirical („romantic"), formal-disciplined („classical"), inspired moment; reflecting the dialectics of essence and form; synthesizing definitions, the first Romanian echoes; 8. The clarification of *the Classical-Baroque* dualism seen as an essentially modern variant of the traditional opposition between „the classical and the romantic"; historical particularities and determinations; 9. *The classical style:* purity, clarity, precision, soberness, abstraction; 10. The assimilation of the characteristics of the classical literary *structure* to the general definition of a work of art, the relevant difficulties of this identification; IV. *Historical phenomenon:* 1. *The immanent, latent historicity* of styles; the problem of the rhytm and laws of evolution, theories, empirical observations, minimally necessary historical conditions; 2. *Contextual historicity* of styles, locations, frameworks and exact limits; rejection of positivist historicism; the social conditioning of the classical; 3. The present historical situation of the classical spirit, the necessity and permanence of *open classicism;* its viability owing to its continuous elasticity, its death through dissolution and ossification; double reaction: a) an uncontrolled revolt of the subjective or romantic elements; b) the opposite excess of formalism and stereotypy.

CLASSICISM

The dissociation of *classicism* from *classical*. I. The history of the concept of classicism: belated, generalized only in the 19*th* century; II. *The confusion of the notion:* 1. All the *Graeco-Latin* literature and culture, ancient by extension of meaning; 2. *The centuries* and historical periods

of highest flourishing of the classical spirit: Pericles, Augustus, Louis XIV; 3. *The maturity* of any artistic and literary period, the climax of national literatures: a) the inexistence of exclusively classical ages: superpositions, interferences, coexistence with other trends; b) the national determining and peculiarities of classicism; 4. *Literary current*, ensemble of common classic tendencies and literary features; 5. *Spiritual phenomenon*, form of erudite and doctrinary conscience, self-conscious, directed towards the study of „antiquities"; III. *Trend of literary ideas*, „doctrine", with a diametrical opposition of senses: inovating and outmoded depending on historical contextes; the positive marks of classicism; 1. The constructive tendency of *restoration*, of returning to primary, sources and values; 2. The innovating spirit of classicism, with regard to previous literary realities; 3. The antidogmatic value of classical *rationalism;* 4. The new function of the principle of *imitation;* 5. The historical justification and utility of classical *norms;* 6. The new definition of *creation:* pre-eminence of „art", of the poetic techni que; IV. The *negative* face of classicism; 1. *Authoritative*, controlled and coercive *doctrine;* 2. The dogmatizing of *reason;* 3. Of *perfection;* 4. Of *imitation;* 5. Of the *ideal model;* 6. Of *literary norms;* 7. Of *literary genres;* 8. Of *traditional culture;* traditionalist-conservative spirit of classicism; V. *The terminological variants of classicism:* 1. Classicizing current, analogy between *classicism-classicizing*, *classicizing-classicist;* 2. The problem of *neo-classicism*, qualities and defects; a) eternal return to formulas of equilibrium, synthesis and ideal beauty; b) bookish, purist, academic and archaizing imitation; c) the reactionary and chauvinistic interpretation of neoclassicism; VI. *The trial of classicism*, opened essentially by Romanticism, resistence forms produced by: 1. *The abuse of imitation*, erudition and pedantry; 2. The opposition of *the specific national peculiarities;* 3. The riposte of *independence*, *spontaneousness* and the originality of the creative spirit; 4. The theoretical and practical defeat of *the normative principle;* the schematizing of the types of antinormative resistence; 5. The decline of the idea of „study" and „art", the re-orientation of creation towards spontaneousness and liberty; VII. *The death of classicism?* Counter-arguments: 1. Sclerosis, but also spiritual and aesthetic permanences, the eternal return of classicism; 2. *The technique of making classicism*, actual, the ever-opened possibility of new readings of the classical writers; 3. *The utility*, for readers and creators, *of making the classical actual:* equilibrium and regeneration; 4. *The revaluation of literary heritage*, the recent Romanian variants of the problem; *the actuality of the classics:* the worth of returning to the essential and genuine,

to creative discipline, to momentality, to permanence; integration into the creative spirit of tradition; a resolute fight against superficiality and the ephemeral.

CLASSICALITY

I. The general *adjectival sense*, defining the totality of the characteristics of the classical spirit, the classical doctrine and the classical structure, the characteristic of being „classical", the attributs of classicism in all its forms; II. *The aesthetic sense*, propagated especially by B. Croce: the fundamental, universal and permanent feature of art, „excellent", „perfect", „beautiful"; classicality and aesthetic become synonyms, owing to the synthesis between „Classicism" (= synthetical moment, formation) and „Romanticism" (= passional and lyrical moment); the result is the literary creation, equivalent to classicality.

CLASSICAL AND MODERN

I. The most ancient *literary controversy:* 1. Eternal confrontation between *new* and *old;* 2. Extended to *the whole domain of historical values* and causalities; 3. An objective and universal spiritual situation; 4. Classical and modern — *two constants of the European aesthetic conscience;* 5. *Two standard categorial situations*, demonstrable by recurring arguments; II. The pleading *for classicism:* 1. Predilection, temperamental affinity, *taste:* 2. Existence and heredity of the *archetype;* periodical „renaissance" and „restoration"; 3. *Atemporal*, eleatic *outlook* of history; 4. *Conservative social order;* 5. *The prestige of priority;* 6. *Wide social circulation;* 7. *The authority* of indisputable *truth;* 8. Efficiency and *glory of the high moral values;* 9. *The strength of the „beginning";* 10. *Proper aesthetic arguments:* exclusive rigorism of the classical principles; dogmatic incompatibility between *modern* and classical simplicity, naturalness, taste, norm, *antiquarism;* III. *Eulogy of the idea of modern:* total overturning of the aesthetic view; convergent causes

and conditions; 1. *The generation conflict;* 2. *The psychology of competition* and social promotion, complexes and contests, anxiety about immediate success; 3. The principle of actuality; 4. The phenomenon of *fashion;* 5. The strengthening of the *historical conscience;* 6. The superiority of *modern civilization;* 7. Of the new „*national*" *taste;* 8. Of *modern languages;* 9. The idea of *progress;* a) the tautology of the current definition; b) the inexhaustible energy of nature; c) the recurring philosophy of history; d) calendary or biological cycle; 10. *Directions of intellectual progress:* a) the advancement of knowledge; b) literary progress; 11. *Methods of intellectual progress:* reason and experience: a) development of the spirit of criticism; b) radicalizing of literary criticism; IV. *Modern literary conscience:* 1. Demand for the right of *equal existence;* 2. Replacement of the principle of imitation by *emulation;* 3. *Liberty of initiative;* 4. Categoric refusal of *imitation;* 5. Asserting of *the possibility of creation;* 6. Revaluation of the idea of *novelty;* a) the discovery of a new universe and a new literary language; b) the emergence of a new literary genre; c) *a new taste* and new literary hierarchies; V. *Negation, complete breach from classicism:* 1. Appearance of the conscience of *error;* 2. The classics become *out-of-date;* 3. The crisis of *erudition;* 4. *The rejection of the forerunners;* 5. The dissociation of the idea of *value* and *oldness;* 6. *The psychology of contesting;* 7. The coming out of the first systematized *stylistic typologies;* VI. Dialectal opposition: 1. The same „*nature*" moulds equally the classics and the moderns; 2. The moderns of today become *the classics of tomorrow;* 3. Classical and modern — *relation values*, interdependent, in a continuous shifting, getting obsolete and renewing periodically; 4. Aesthetic *creations*, qualitatevely equal; 5. *Tradition and innovation;* 6. Unavoidable collaboration by *continuity*, recovery and continuous advancing; 7. Instead of rivalry, *creative synthesis.*

COMEDY

I. The primary, predominant meaning: *comedy = performance* or *play;* II. Specialization as far back as in the antiquity: the representation of the *ridiculous* and provoking of *laughter; comedy = comical play:* the slow evolution of this acceptance; belated generalization; III. *The primordial,* basic *impulse:* the critical spirit, the attitude of reproving satire; the Dionysiac origin; the popular-satirical characteristic of the ancient comedy; IV. *The*

specific object of comedy, clearly defined as far back as in the antiquity: defects and moral vices = satire and moral criticism; Renaissance accepts and generalizes this *topos;* V. Personification of vices in comical *characters, masques, types;* classification and comical characters; VI. *The social background* of comedy: popular, of low extraction democratic: ordinary people, peasants, poor people etc.; the development of the realistic observation, the up-to-date inspiration; VII. The ancient theory of *imitation* defines, in the field of comedy as well, the latent realistic vocation of the theory: *comedy* = = *imitatio vitae;* the tradition and history of that concept; VIII. The difficulty of defining the *specific difference:* vacillation and therefore ambiguity between *poetry* and *drama;* literary creation or spectacle? Polarization and assimilation with the theatrical play, dramatic performance, any types of literary work, irrespective of genre; thus, any work becomes a „comedy": *Divina Commedia, The Human Comedy,* etc.; IX. The variety of the *kinds* of comedy; predominantly extra-aesthetic determinations conventional: geographical, professional, etc.; vacillation between farce and drama, with various interferences; classification according to „themes", comedies of intrigue, and humours manners, tragi-comedy; heroic, hystorical comedy, etc.; X. The *negative* acceptance of comedy: artificiality, entertainment, simulation, insincerity.

COMEDY (THE GENRE)

Comic genre = comedy, theatrical genre? *The only* competitor: the comic epic; epic-comic primary concurrence; the evolution of the idea of comedy: I. Obscure *origin:* Dionysiac rituals and processions, disguise, popular ceremonies; different forms of *comos* = dances and improvisations of licentious songs; the tradition of the Dionysiac *dithyramb* handed to our, time through Renaissance; theatrical evolution and institutionalization, the concept of the comic genre materializes as the aesthetic conscience of the comedy emerges and develops; II. *Obstacles:* 1. *Religious* dogmatism, traditional anti-secular attitude; 'Plato's objections, objections of the Christian apologists, and the Jansenistic, Catholic and Protestant theologians; 2. *Aesthetic* dogmatism: its forms: a) fixed rigid structure, imposed by *the classical background;* b) shades and developments of the idea of *action;* c) the defining of *the rules* of comedy; d) dogmatization of *the functions* of the comedy in a predominantly ethical sense; the theory of *utile dulci;* laughter and *kathar-*

sis; e) the synthesis of dogmatism: *the closed, restrictive definition* of comedy, hostile to interference and contamination with other genres; III. *The continuous liberalization* of the comic genre, reverse pendulous movement, in the direction of laicization, of profane comic mentality; IV. *The evolution of comedy* makes towards the same liberalization; the emergence of the *new* comedy opposed to the *old* one; V. *The modification of the concept of comedy;* inner erosions and expansions in the key-provinces: 1. *The plot* is generalized by legislating the ban of personal attacks: greater independence as compared to mythology and history; the absence of texts and implicity of the Aristotelian regulations; 2. *Theme* extends, makes for general and social topics, the spectacle of everyday life next to that of the artistocratic world; the emergence of the new heroes of „bourgeois" extraction; 3. *The characters* of the comedy show the tendency of forsaking the classical typology, in favor of individualization; 4. *Antidogmatic oppositions*, anti-Aristotelian attitudes; 5. *Reinterpretation, in a liberal sense*, of the traditional functions of comedy; 6. Similar line of development as far as *the style* is concerned; from the „noble" expression to the colloquial or „ordinary" language"; 7. The modification of the traditional *hierarchy* as compared to tragedy; VI. The emergence of the concept of *anticomedy;* the last stage of the liberalization of the comedy belongs to the *antiliterary* mechanism, the cycle of the idea of comedy is resorbed in its own negation.

COMIC

I. The difficulties of the concept of the *comic* = numerous confusions and extraliterary synonyms, difficult to reconcile; II. The old confusion regarding its theatrical origins: *comic = comedy;* its inaccuracy contradicted by the existence of the comic epic, comic strips, cartoons, etc.; III. Another ancient confusion: *the comic = causes of laughter*, the art of provoking laughter; distinction between laughter produced by the comical and ordinary laughter; the motivation behind is comical, but not all laughter is comical; „kinds of laughter" void of literary or dramatic causality: 1. *Psysiological;* 2. *Psychological;* 3. *Social;* IV. *The comic is not the expression of the ridiculous;* the causes that make the grasping of the ridiculous possible; the technique of literary expression and interpretation of the comic: 1. *The critical attitude* of nonadherence and contestation; the satirical element,

exposure, irreverance, subversion; 2. The latent or overt feeling of *superiority;* tendency towards degradation and disparagement; parody and subversion; unlimited derision; *anything* can be ridiculed; 3. The latent or overt consciousness of the *frustrated ideal, the lofty value — denied and belittled,* nonconformity with *accepted norms;* the comic is „sad". 4. *The sense of the comic* generated by a certain *defficiency;* the typology of comical situations inferred from the overview of disintegrating values; vacillation between two poles of critical spirit, urged on by: the violation or exaggeration of group standards, through fixation and routine; distinct preference for degradation and moral vices; tendency to overcome „obstacles"; 5. The idea of *contrast* sums up the form of these permanent contradictions and exaggerations; the belittling and reversal of accepted relationships; the fundamental comical condemnations: false superiority, deception, and plain vanity; the conflict between essence (appearance, content) form; 6. *The classification of aspects of the comic* in accordance with the types of existing contradictions; decreasing typology: grandeur (decadence, absolute) relative, etc.; 7. *The pseudo-law of the comic:* the typical decreasing of contrasts; the comical descends gradually striving for individualization and normalization through identification with the techniques of a particular author: the comic in Moliere and Caragiale; 8. The comic cannot be isolated in a pure state; the ambiguous literary existence; latent iterference between the comical and the tragic; the permanence and universality of this situation, literary theme, philosophical solution; *the schematic definition of the comic:* the expression of a critical attitude, for frustrated values or standards, stimulated by the spectacle of ridiculous disagreements and contrasts; V. *The literary device* of the comic achieved by a *technique of comical distance:* 1. *Detachment,* âverage inner disposition; 2. *The lucidity of self-reflection;* 3. *Caricatural exaggeration,* its literary forms; 4. The creation of the atmosphere of *surprise,* the comic is basically unforeseeable; VI. The question of *typology* and *evolution* of the comic; the impossibility of fixed typology; the tendency of the modern comic sense to allusiveness, parable, symbol; the decadence of slapstick comedy.

CREATION

I. Essential distinction: *creation = the act of producing,* of *creating,* and *creation = product,* finished work, which combines in a *different* way all possible traditional elements; the difficulties of the question:

1. *What is creation*, which is its essence? Ontological mystery; 2. If any *creation = (literary) work*, the definition of creation is identical with that of the literary work in general; consequently as many works as many creations; *creation = literature*, form, structure, etc.; 3. The only *possible solution:* the study of *the types of explanation* of creation; couples of *static* and *dynamic* solutions; differences between the *type of creation and type of creator;* the typology of the creator is reductible to the ancient antinomy *poeta vates/poeta faber*; II. *The creation = religious* irrational *experience*, mystical act; the traditional definitions; 1. *Enthusiasm*, divine exaltation, the tradition of this theory handed down to Renaissance, then to modern age; 2. *The inspiration*, laicization and progressive psychologizing of the creative act; 3. Poetical *rationalism;* the tradition of the concept of *ratio poetica*, its modern recovery and reinterpretation; III. *Creation = a demiurgical act:* 1. The mythological stage of the definition: creation repeats the *cosmological act, ex nihilo;* the theory of the analogy between divine work and poetical work; the Creator = God; from the divine „archetype" to the „inner vision"; 2. *Creation = imitation*, the alternatives of this definition: active or passive imitation, efectively creative, equivalent to *invention?* Creation = second nature, the counterfeit of nature; the „fiction" and the „lie" of art; IV. *Creation = natural* or *artificial* work? 1. The homology *irrational creation-natural creation;* various definitions: organicity, naiveté, sincerity, authenticity; 2. The theory of *artificial creation*, evolution from *ars* (technique product of an *artifex*, to handicraft, artisanship, construction, industry poetical artifice; modern and classical oppositions; the limitations and the oppositions of the concept of artificiality; V. Creation = *spontaneous or disciplined* work? 1. The formulae of *spontaneity:* expression, inner energy impulse; 2. Intellectual *discipline*, discipline of creation; talent cannot be substituted, but only perfected through technique, principles, norms, culture; the efficiency of compulsion, the natural impulse is not sufficient; the tradition of the idea of elaboration, concentration, tenacity, sytematization, creative plan; VI. *The synthesis* of both theses: *spontaneity + discipline* = 1. Collaboration between *ingenium* and *ars:* the tradition of this co-operation: *inventio/judicium, nature/artifice;* modern variations of romantic and classical inspiration: rational enthusiasm, genius, and taste etc.; present theories; 2. The synthesis *intuitive/reflexive* through *self-reflection*, distance between poetical ego (subject) and empirical ego (object); anticipations of this position; 3. The technique of self-reflection through creative *distance*, the pseudo-law of progressive distance; the prerequisite of lucidity; the prerequisite of quiet and „cool" inner disposition, the need of self-control; self-reflec-

tion presupposes *impersonalization* and *objectiveness;* creation implies self--criticism; substantial identification between creator and critic; VII. *The refutation of prejudices* opossed to these conclusions: 1. *The exclusivism* of „creation", an attribute of the belles lettres only; creation is open to any type of work or literary criticism; 2. The prejudice of deliberate *originality;* originality is a state of facts, natural consequence; creation is *pleasure* and *joy*, not compulsion and obligation; 3. The rejection of *creation = collaboration;* the imposibility of creative identification.

LITERARY CURRENT

I. *The present crisis* of the idea of literary current; current definitions emphasize extraliterary factors: 1. *Aesthetic-stylistical category* types, themes, recurrent or representative stylistic peculiarities; the assimilation of the current with the idea of literary *trend;* the limits and antihistoricity of this acceptance; 2. *Literary school* characterized by: a. *the tendency of systematization;* b. *an aggregate or system of unitary aesthetic devices;* 3. *Period* or *literary age;* the difficulties of dividing into periods and including individual works and national literatures; II. *The difficulties* of placing, including and explaining the currents; 1. *Historical*, the limits and compulsions of the chronological landmarks; the impossibility of strict delimitations, discrepancies and disagreements; 2. *Geographical;* the impossibility of location, the currents migrate; frequent phenomena of imitation, osmosis and synchronization; 3. *Inevitable interferences*, because of the crossing of historical and geographical factors, in time and space; Romanian examples and examinations; 4. The *social* definitions of currents, the limitations of this type of explanation; the inexistence of the parallelism between social and aesthetic advancements; the impossiblity of hierarchical sytems and unitary social explanations; the same current may be impelled by different social agents; III. The problem of the *origin of literary currents*, a result of the converging of the trends of a historical moment, combined in a common resultant, and the role played by strong personalities: 1. The need of *objective conditions* favourable to the personality's intervention, the receptivity of the environment; „currents without authours"? the rejection of the theory of preexistent currents, of people of genius who are mere exponents, of excessive personalism; 2. The unforseeable „*biography*" of the currents, full of sur-

prises; irreversible historical lines of development: from birth to death; the impossibility of regenerating the currents; 3. Does there exist a *historical rhythm* of the currents? phenomena of oscillation, alternation and antithesis? The confrontation, competition and „selection" of the currents; IV. *The content of the idea of literary current:* 1. The *ideological* criterion is necessary, but not also sufficient; literary currents do not come to simple ideological reflexes; *Unity of aesthetic convictions* generally expressed in *manifestes;* the literary current, however, does not come to an aesthetic programe: currents without programmes; several programmes for only one current; differences between *programmes* and *currents*, always more numerous than the existing programmes; the essentiel note: the idea and will of expressing *novelty;* 3. *The essence* of the current: *the sense of directing* a movement, the line of advancing and developing of some literary forms and ideas; the current — „idea — strength", offensive, polemical and avant-gardist spirit, cultivated in exclusive environments, called around certain personalities; V. *The limitations* of the concept of literary current: 1. The inexistence of well-marked pure currents; literary personalities rise above the currents; permanent inadequacy between the creator's personality and the formula of the current, appliable only to illustrative, conformist and minor authors; literary personalities reject both integration and the idea of current; 2. Currents can be defined only *a posteriori*, from the outside and from above; the operation is, first and foremost, the task of the critics and literary historians.

DECADENCE

1. The great elasticity and confusion of the concept: its repudiation by some writers, who themselves contribute to the spreading and consolidation of the confusion; II. *The origin of the idea of decadence:* the cyclic philosophy of history: 1. *Decadence* — the expression of the ages of corruption, decadence and disintegration, following the apogee of the great civilizations; the outcome of the historical explanation through *corsi* and *ricorsi*, in a wavering line of development; 2. *Biology* suggests the same picture of inevitable decrepitude and death: organisms are born, mature, grow old and die; 3. *Four types of historical decay;* the exemplification and corroboration of aesthetic-literary decadence by: a) the historical-sociological

phenomenon of the *ageing of empires;* b) *the end of the historical cycle;* c) *the general crisis of values*, the forsaking or negation of the great ideals; d) *the spectacle of the decaying of morals and manners*, the corruption of the public spirit; 4. *The participation of literature* in the eternal and universal phenomenon of decadence; the deploring, in *all* the epochs, of the „decadence" of literature; the continuity of the concept from antiquity up to the present time; III. *The aesthetic definition* of decadentism: the forsaking or negation of the hallowed literary formulas and principles; anticlassicism and antitraditionalism; the first Romanian definitions; IV. *The decadence — eternal phanomenon;* the wavering line of literary history justifies and „rehabilitates" periodically the phenomenon of decadence; its ambiguity: the end of one cycle constitues the beginning of another cycle; historical examples; the inexistence of absolute decadence; Romanian reactions; the rejection of mechanical parallelisms: social/literary decadentism; V. *The historical definition* of the decadentism: 1. The ancient literature, Latin literature from the 2nd to the 5th centuries A.D., in particular; 2. The European literary current, theorized especially in France, at the end of the 19th century; VI. *The programme of modern decadence:* 1. *The negativist spirit*, of opposition and revolt, of an „avant-garde" essence; radical anti-conformism; 2. *The violent cult of innovation;* 3. *The refined and corrupt spirit;* the cult of „decadent" psychology: exacerbation, excitation, the intense, brutal, perverse etc., sensation; 4. *Formal spirit* in a double sense: a) a preference for the artificial; systematic opposition *art/nature;* b) the strictly technical concern for great artistic perfection and stylistic refinement; VII. *The aesthetic definition of decadence:* literature „decays" whenever one ignores, comes into conflict with or fails in the art condition; decadence= non-poetry, non-literature; utterly polemical acceptance; the need of historical perspective to confirm the apparent or false „decadence"; VIII. *The objective-aesthetic criteria* of literary decadence; the bases of a legitimate and non-dogmatic criticism of decadentism: 1. *The disintegration of aesthetic unity* and cohesion; 2. The apposite tendency — that of the merging and „correspondence" of the arts; 3. *The wearing out* of the creative urge some times also caused by certain objective *social-historical* obstacles: the lack of an atmosphere and environment favourable to artistical development; 4. *The perfecting and systematization of procedures*, up to the point of resumption, repetition, convention; the predominence of the artifice, academism, the „poncif" and epigonism of any kind; IX. *The final depreciation of the concept of decadence;* the inevitable vulgarization and parody by publicity abuses.

DRAMA

I. *The basic meaning:* the existence of an action, a notion interpretable in two different ways: 1. *Epic* action (happenings, events in succesion): „myths" and „fables"; 2. *Theatrical* action, unfolded on the stage, whence the consolidation of the synonymy: *dramatic action= play = theatrical performance;* II. *The tradition of this identification*, abusive through inevitable, goes back to antiquity: 1. *Drama=* action unfolded on the stage, implies any *play*, by extension of meaning any branch of *theatre;* 2. *All the plays*, by extension, meaning all dramatic literature, without any genre distinction; ambiguity transferred to the concept of *dramaturgy*: a) the whole of the dramatic-theatrical production of an author, epoch, or literature; b) mastery and the technique of staging; c) the aesthetic theory of the dramatic genre; the first dissociations between *dramatic text* and *dramatic performance;* the need of such a distinction; III. *Drama= dramatic poetry*, a literary mode, with or without theatrical intention; the work of a „poet"= „dramatic poem"; the history of this concept; basic notes, imitation, plot, dialogue, characters; the pre-eminence of the text: the existence of dramatic plays to be read and enjoyed in private by the reader at the antipode of the thesis: *drama= theatre;* IV. *The difficulty of establishing the specialized concept of the drama*, belated, accompanied by great caution and restrictions; the shortcoming of the Aristotelian tradition; Aristotle and his commentators speak only about tragedy and comedy; 1. The early forerunners: different irregular theatrical species, developed apart from the classical — Aristotelian tradition, starting in the Middle Ages: *Autos*, *Moralités*, *Tragicomédies* etc.; tragi-comedy — in particular — anticipates and defines the concept of drama — „mixed genre": a mixture of tragic and comical situation; 2. *The appearance of the technical specific term:* at the beginning of the 18*th* century the inevitable vacilliations of the meaning: „play", „tragi-comedy", „new-genre", „Romanesque drama", „domestic tragedy" at the very beginning drama assimilates the essence of the concept of tragi-comedy, without using, however, its definitions; the emergence of the novel note, which actually enriches and defines the concept of drama: the adoption of new heroes and theatrical themes, depending on a new audience — „bourgeois"; introduction on the stage of the „productive" social classes, the „domestic", „familiar" scenes characteristic of everyday life, elementary sentimental and moral conflicts brought out into relief; Diderot defines this acceptance of the drama, typical of the 18*th* century; V. *The present definition of the drama* ignores almost all these principles, retaining only the extensive-tradi-

tional, current, and therefore very flexible, concepts: „dramatic action", „play"; the great modern career of the *figurative sense* of the drama: „the drama of life", „catastrophe", grave, terrible event, etc.

DRAMA (THE GENRE)

The difficulties of studying the genre: if drama (the genre) = „drama", the genre and its concept emerge in the 18*th* century; if „drama" = dramatic action, play, literary work intended for the theatre, the evolution of the genre has got an old tradition; the impossibility, in both instances, of identifying between *the history of the drama* and *the history of theatre* and dramaturgy; I. *The origins of the genre* and of *its concept:* ancient forms of ritual performance, dramatic scenaries and ceremonies of religious nature (dithyrambus etc.); the emergence of the dialogue; the gradual laicization of the dramatic ritual; II. *The „biography" of the concept of the drama;* the continuous extent of its content, the inclusion of numerous „species"; real „outburst" in the Baroque and the 18*th* century; the emergence and recognition of numerous dramatic „bastards" and hybrids: from „comical pastoral" to „melodrama"; the „Romantic drama", then the „Wagnerian", one tends to become a real literary and artistical synthesis; the vast expanding of the sphere of the genre in our time: the continuous emergence of new „species", partly under the influence of *mass-media;* the extreme relative character of the present typology of the „drama"; III. Two-cycle movement of the concept of the drama 1. *The establishing of the „unities"* of action, time and place; the gradual transformation in „laws", starting with the Renaissance, of some empirical Aristotelian observations; 2. *The outlook of the purity* of drama, the theory of saving it from contamination and „mixed" combinations"; 3. Strict *hierarchical system;* drama — the central genre, the highest in literature; 4. Obligatory *functions*, in the traditional sphere: *utile dulci* (useful and pleasant), with deliberate shades of puritanism and moral instruction; strong anti-theatrical clerical opposition; IV. *The gradual extent and liberalization* of the drama, reverse movement, that has not ceased in our time either: 1. *The rebellion against Aristotelian „unities"*; the first well-marked and theorized initiatives belong to the Baroque; the development of the anti-normative attitude in the 18*th* century, and, particularly, during the Romanticism 2. *The self-imposing of the drama concept*,

energetic liberation through the very establishing of this concept from under the prestige and exclusivism of the tragedy; 3. The setting-up of a *new hierarchy* of the dramatic works: „modern" drama superior to the „ancient" one, „romantic" drama superior-qualitatively and progressively — to the „classical" one etc.; present contestations and new hierarchical systems; 4. *The dislocation of the old theatrical clichés* connected with stage-directing and the actors' skill; emergence of the tendency of disclosing the dramatic-theatrical mechanism (Sabbatini, Diderot); self-parody, present anti-drama, the modern theorizing of „the comedy of comedy", where all „schemes" are disclosed.

THE DRAMATIC

The dramatic — a category superior to drama and dramatic genre; general constituent of literature: I. *The literary work includes dramatic elements*, one of the discoveries of the romantic spirit; the contemporary German aesthetics revive the same idea: the dramatic — basic element of literature (together with the epic and the lyrical), „natural form of poetry", consubstantial — in variable degrees — to all the genres; the difficulties of a good definition: 1. On the level of *language;* its „dramatic" aspects (many definitions would reflect „theatrical" situations; dialogue, appeal, *Anruf* etc.); 2. The association *lyrical-dramatic:* the ego in conflict with other egos, in direct contrast and antagonism; 3. *The epic-dramatic affinities;* identical literary methods; novel-play interdependence, dramatizations and „dramatic" narratives; II. *The dramatic is not the synonym of theatre;* super-theatrical, super-scenical and super-stage directing category; the refutation of the current confusion, kept up by: 1. *Actors*, who however literary the dramatic text is, see but a mere scenario, a pretext of scenic exhibition; 2. *Aestheticians*, who define the essence of the drama only according to its surface aspect: theatrical performance, an error also kept up by modern theatrology; III. *The liberation of the dramatic* from under the theatre exclusivism, theatrical, pose, the „theatre of life"; the essential distinction, made by Aristotle, between tragedy „in itself" and tragedy „seen through performance"; the dramatic exists „in itself"; a lot of authors have got the sense of non-performable dramatic works, drama is not identical with theatre; the existence of epic dramatic affinities does not allow the assimilation of the two basic

literary situations; an error also maintained by: 1. *The old an abusive synonymy of the idea of plot;* the plot is clearly different from the (epic) narrative; a) performable plays that lack dramatic tension; b) too much plot is detrimental to dramatic action; 2. The error of defining the dramatic in accordance with *the existence of characters:* the agents or exponents of the dramatic, not its binding prerequisite; 3. The dramatic does not depend on the existence of *dialogue*, frequent or present, in variable degrees, in any genre or type of literary work; IV. *The essence of the dramatic: the incident:* any antagonist aspect, any confrontation of heroes, situations, ideas, etc., expressed in a literary way; *the scheme of the dramatic conflict:* 1. A system of *contending forces*, hostile relationships actions and reactions; 2. The existence of the *obstacle*, barrier opposition; 3. *Collision*, impact, followed by a phase of *crisis* or *unbalance;* 4. The inner or overt *tension* (wait, strain, confrontation) necessarily directed to a solution; V. The device of dramatic technique the typical distance and objectiveness of literary art, adapted to the specific character of the dramatic genre, the refutation of the theory of „theatrical illusion": 1. *The lucid acceptance of convention*, maintenance of the distance between the stage and its representation in one's conscience; 2. Objectiveness and specific selfreflection, gradual distance from the particular conflicts of the ego; 3. *Surprise*, the unforeseeable succesion of events; *suspense*, the device of retardment, intuited as far back as Goethe *(Retardierende)*, the device of manysided meaning; the dramatic is symbolic; VI. *The typology of the dramatic incident*, from the *outer* to the *inner*, from the *concrete* to the *abstract;* dramatic situations, frameable in schemes practically infinite; the list of the most „typical" incidents; VII. *The impossibility of the „crisis" of the dramatic*, but of the theatre.

EPIC (THE GENRE)

I. The epic, organic element of *the essence of poetry*, together with the lyrical, dramatic and comic—concurrent genres; the literary specific genre is in fact *the polygenre*, universal and eternal presence of the epic genre; II. The epic — *primary genre*, double hypothesis: „natural form of poetry", in a Goethean sense; primary, primordial genre derived from epic and mythical scenarios; the romantic tradition of the epic, primitive genre; source of literature; III. The consequences of this conception upon the *definition of the epic: epos = epopee;* the Homeric tradition of the identification: epic= heroic poem, the first foreign and Romanian definitions; IV. *Dogma-*

tization of the definition of the epic / epopeeic/; 1. Proclamation of *absolute priority* of the epic; unquestionable qualitative superiority 2. *Compulsory conditions*, as far as the content is concerned: extraordinary deeds, illustrious heroes, eminent chivalrous virtues; 3. *The composition* and *morphology* of the heroic poem; real decal of classical tragedy: invocation, narration, dénoument; defining of ideal sequences; 4. Traditional finality: *epical and pedagogical;* the epic propagates only heroic virtues; the heroic — moralizing interpretation of the old *utile dulci* principle; 5. *Encyclopedic*, aglutinative *structure* of epic poems which absorb various texts by numerous interpolations: the „Encyclopedic" interpretation of *The Bible*, *The Divine Comedy*, the national epics; 5 *The Homeric model:* admiration changes to peremptory recommendation: poets *must* write epics, according to the Homeric pattern; V. The reverse process of *liberalization* provides the epic its real identity; shifting of the concept; the first antidogmatic „modern" contestations; the undermining of Homer's glory; the acknowledgement of the value of „national "epic poets, starting with Virgil; the emergence of competitive epic genres: *il romanzo*, progressive dissociation between the novel and the epic; the *docere-delectare* poise breaks in favour of epic gratuitousness: the epic becomes laicized „profane" literature, elimination of the miraculous; emergence of parody, the ridicule of the heroic poem: the *mock-heroic;* liberalization also corresponds to social evolution; the bourgeois spirit does not assimilate the feudal-aristocratic mentality of the epic poem; the anachronism of classical epic in modern civilization and society; the epic becomes „national"; VI. *The adequate and correct definition* of the epic, by the forsaking of the Homeric definition and the ever wider ratification of new experiences and narrative genres; essential dissociation between *epic* /epopeeic/ and *narrative* during the Renaissance; Minturnus distinguishes between *puri* /narrative/ and *veri*/heroic/ epic poets; progressive acknowledgement of the synonymy: *epic= narrative*, enhanced by its extension: *the epic genre= all narrative forms and species;* the rise of the novel definitely consolidates this semantic liberalization and shifting.

EPIC

I. *Epic:* before being a „literary genre", epic defines an *essence* and *an angle of perceiving* existence and the universe; in the first instance epic belongs to evolution, to „history", in the second (equivalent to creation),

the ego becomes independent of history and „narrates" it; in fact by narrating history *the ego narrates itself;* 1. Thus, the basic *concurrence* of situations, i. e. of literary genres as well, witnesses a new corroboration; the literary ego may be at the same time lyric, comic and dramatic; circular situation; the epic — „natured form" of poetry; 2. *Universality of the epic: anything* may be narrated; like the comic, dramatic or lyric, the epic is interferential with all human phenomena and activities, the literary ones implied; 3. Poetry, literature in a wider sense, at the same time *narrates and depicts:* by depicting we narrate, and narrate depicting; 4. The inevitable *interference* of literary genres generates complex phenomena of ambiguity: the same event may be „sung", narrated, performed on the stage; *narration* — the core of epic — asks three chief questions: *who* narrates, *what* does one narrate, and *how* does one narrate? II. *Who* narrates? Three essential types of narrators, identified as far back as the antiquity: 1. The model *typic narrator= the author*, who speaks for himself as: a) an imaginary narrator, who feigns the invention of his own activity (fictitions autobiographies); b) an objective narrator of fictitous stories; 2. The author stays behind to make room for *the main character;* convention and theory of *the narrating ego;* 3. *Several characters*, the author's voices — a means of expressing themselves; each of them tells his „story"; the oldness of this objective typology; III. *What* is narrated? The old aesthetic — etymological tradition; the oral story, recited or sung; 1. *The myth*, the first and oldest epic scenario /mythology, legends, hagiography, etc; permanent alternation: mythologization — demythologization; myth „stops" history; its anti-epic nature; 2. *History*, narration-history concurrence; essential epic source: the memorized experienced and written-historical event; classical dissociation: events that „really happened", events that „might have happened" (Aristotle); continual liberalization of the historical narration meant to enhance the power of imagination and romanticization; IV. *How* do we narrate? In the essential process of objectivization there emerges the specific form of *epic objectivization;* permanence of *the ego* in the narration owing to dual distance: direct participation, that has become object of reflection, self-narration: a) the pseudo-law of inversely proportional distance: the greater the distance from *historical truth*, the smaller the distance from *the truth of fictitious narration;* epic invention — superior to history; a wider variety of themes; to be narrated, the event should become „historical", completed, obsolete; the process of compulsory *distance:* the author knows the course of history and directs it from a distance; 2. *Distance within the series of events*, spaced out, regrouped and arranged in the sense of a permanent incitement of *curiosity* and *expectations; the technique* of epic „interest": a) successive *transmission* of informa-

tion; b) its *dissimulation* that „is to come"; c) *delay*, postponement of solution; d) insertion of *obstacles;* e) *suspense;* f) *surprise*, unexpected novel solution; V. *Narration*, the literary product of epic technique; groups of patterns-definitions: Y. *Narration= history*, from the viewpoint of basically „epic" history; argument, fable, theme; 2. *Intrigue*, development of narrative elements, the linking up of episodes; *action* or *theme?* 3. Narration is, *super-historical:* history-unrepeatable, narration-repeatable; the terms of narrating the historical event: a) segmentation and integration in a *motif;* b) *typification*, the need of *leitmotifs;* c) epic *functionality* well-marked from historical *causality;* 4. Essential differences between epic *narration* and historical *action;* a) history does not have a „beginning", narration has a beginning, a conventional *start;* b) *narrative means succesive:* perceived *a posteriori* in the case of history, but simultaneously, when reading, in the case of narration; c) history is *irreversible*, narration may be reversible; d) history is *cumulative*, agglutinates actions; narration remains *selective;* e) history has an infinite *open* narrative structure, narration a closed one; f) history is not unfounded or arbitrary, the epic is unfounded and arbitrary, inclined to an infinitely free succession of events; g) differences between the historical time and the epic one; 5. *The typology of the epic:* anthropological — with respect to its human content; formal—with respect to its specific technique; 5. *The crisis of the epic?* the inconsistency of this theory of „antiliterary" origin.

ESSAY

A term of wide application — abusively applied to all types of literary works; I. *Traditional acceptances*, well marked even by Montaigne: 1. *Examination, test; verification*, by extension of meaning; 2. *Experiment*, in a pedagogical sense, but modern as well; 3. Epicurean touch of „gustation", whence the Italian *saggio;* 4. *Attempt*, tentative, exercise — main meaning; 5. *Scientific meaning:* objective, systematic, methodical „examination" — applicable to studies, treatises, etc.; 6. *Experimental genre*, extensive modern shade of meaning, as a result of avant-gardist and scientistic influence: *théâtre d'essai*, etc.; II. *Area of investigation*, practically unlimited, covered by the total amount of these directions; wide range of topics; from the systematic philosophical treatise, and the historical and literary-

critical study, to any „point of view". *Erlebnis* etc.; II. *Act of knowledge* of a type: oriented toward the universal by means of individual „methods", urge toward the general by particular means; whence the inner ambiguity and contradiction of the objects of the essay: individual — object of intuition and image, universal — object of conceptual definition; intermediary genre; IV. *The object of essayistic knowledge: sui generis* „truth"; personalised, particularized, conceived and expressed in its sensible singularity; methodological consequences: 1. *Subjectivity* of the impulse of knowledge, not a logical urgency, but unilateral subjective reflexion; 2. The essay — *personality work; what* you say not *how* you say is the point; not a question of righteousness, but presence or absence of personality, in the act of discovering and formulating ideas; 3. *Spiritual autobiography and confession*, expression of the intellectual and emotional „humour" of the essayist; 4. The vocation of *actuality;* the essay defines the essayist's stand as a specific moment of its spiritual evolution; V. *Essayistic method:* link between concept and intuition, philosophy and science, on one hand; art and literature, on the other hand: 1. *The object becomes method, the method object*, truth is identical with the method of its endeavours; *ordo idearum* is superposed on *ordo rerum;* 2. *Method — antimethod*, systematic rigour disappears; undermining of „formalized" given solutions of problems; 3. A technique that is *unrepeatable* and *individual* by definition, the essay always rediscovers; lack of any „rules" or essayistic „instructions"; 4. 4. *Hypothetical*, possible, temporary, alternative method: *essay = hypothesis;* 5. *Irony of the essay*, its „Socratic" vocation: feigning ignorance, ingenuity and wavering of knowledge; 6. The essay aims at the *suggestive*, not the exhaustive, it words a great many problems, but, practically and definitely, does not solve any; 7. The essay explores and exploits the semantic qualities of language; *polyvalent genre;* 8. *Antidocumentary* and *antierudite* aversion; the essay does not inform of document; it only uses the indispensable elements of induction and construction; 9. *Open form* by definition, the essay breaks the closed circle or specialization and, moreover, that of normative discipline: the essay vogue is subsequent to epochs of restraint and narrowing of the intellectual horizon; VI. *Artistic elements*, specific to the essay, derived from the same ambivalent condition of its object and method; definitions — metaphors in the area of creation appear with Montaigne: 1. *Latent unity*, inner coherence, principle of organization, in a wider sense the need of „structure"; 2. *Surprise effect* -novel, outcome of adopting an original point of view; 3. *Semi-literary genre*, at the crossroads of imagistic and ideologic structures, interference of lyrism and reflexion; VII. *Essayistic style:* essayistic writing is organic or does not exist, a good essay cannot be written badly and viceversa; the idea be-

comes its own discourse, characterized by: lucidity, accuracy, elegance, sobriety, personal attitude in the exposition of ideas, art of approaching the subject directly, art of poise and proportion; ease and perfect urbanity, etc.; VIII. *Refutation of current confusions* between: 1. *Essay and literature*, like: essay — novels, essay — short stories, essay — science fiction; 2. *Essay and literary criticism*, interferences and divergencies in the object and method employed; IX. *Intellectual modern myth*, panacea of literary studies, so-called supreme sign of distinction infallible unique method; the need of a delimitation between the true and false essay; refutation of arrogant dubious and superficial *essayism*.

AESTHETICISM

A notion compromised by dogmatic controversies and arbitrary definitions, to be corrected analytically; the following are attributed to „aestheticism": I. All theories and directions which start from the *norm, specific character or autonomy of aesthetic value;* the confusion between *autonomism* and *aestheticism* the tradition of this theory; II Reactions of *homo aestheticus:* 1. Orientation toward *sensitive, emotional* and *imaginative*, hostility or indifference for conceptual and theoretical; 2. Inclination to *useless* and *disinterested attitudes;* 3. An entirely *contemplative* position toward existence; 4. *Aesthetic sentiment of life*, panaestheticism, pancallism; III. Life outlook that proclaims *the absolute supremacy of aesthetic value*, specific notes; 1. *Indifference, dissociation* and *isolation* from the other values; 2. Complete subordination of the values of *the unique aesthetic criterion;* 3. Art for art's sake *exclusivism;* overt hostility for everything that is not art; IV. The specific method of *converting life into a work of art*, art invasion to be seen in all aspects of existence; the confusion characteristic of the traditional concept of „aesthetic life": 1. *Self-realization* as „beautiful" perfect creature, spiritually modelled according to an ethical-aesthetic ideal; *Kalokagathia, Kaloalitheia;* 2. *The doctrine of „beautiful soul"* disseminated by the German Romanticism, Schiller in particular: harmonious synthesis of material and spiritual life, conciliation of reason and sentiment; 3. The idea of *self-creation*, interpreted in the sense of personal *experiences* and *adventures;* 4. The idea of *spiritual game*, elastic oscillation between opposed spiritual tendencies; Kierkegaard's „seducer"; 5. Existence as *permanent*

possibility of pleasure, in the spirit of superior Hedonism; Wilde-Macedonski tradition; predominant note: exclusive, unique passion for art; aesthetic *carpe diem;* 6. *The worship of the beautiful*, the secular religion of art; ancient roots and modern, degraded aspects; V. *The aesthetic style of life*, social form of ancient or modern aestheticism: from „arbiter" to *virtuoso*, from *the man of taste* to the *fashionable* man, from the Romantic *artist* to the nineteenth century *aesthete:* non-conformist „avant-garde" character, animated by lofty „ideals".; eccentric Bohemian life, markedly antiphilistine; smart conduct *dandyish*, theorized by Balzac and specially by Baudelaire; star-concept after 1860: key-character of literary life, expert in art problems, exclusivelly dedicated to aesthetic existence; representative literary types — Des Esseintes and Dorian Gray; the aesthete — human type achieves the aesthetic ideal completely and exclusively; tradition and international circuit of the aesthete character, Romanian responses; typical tendencies; anti-utilitarian reaction-mercantile, bourgeois; value and error of these attitudes; VI. *The literary — historical definitions* of aestheticism: all the nineteenth century autonomist — formalist currents, of a plainly antinaturalist, antiprosaic, antiacademic and antiphilistine orientation from „art for art's sake" to „decadentism"; VII. *Our time's opinion* on aestheticism: entirely negative; hostile objective conditions; VIII. Is it possible *to remake the aestheticism actual*, within the framework of new social conditions?

EXPERIMENT

I. The great ambiguity and vagueness of the idea of *experiment*, generating a lot of *confusions:* 1. *Scientific experiment* = *literary-aesthetic experiment;* „experiment" itself gets two well-defined acceptances: a) deliberate causing of phenomena, in the laboratory, in order to study some unknown aspects; b) verification in the laboratory of some known data and truths; 2. *Literary* experiment = life „*experience*": „to gain experience": the impossibility of this synonymy, maintained — however — by naturalism; 3. *Experiment* = modern, abusive identification; 4. *Experiment* = *avantgarde*, semantic and aesthetic abuse, rejected even by many avant-gardists; II. Justification of these confusions: the experiment has an *inventive, creative aspect;* the imagining of new means of inves-

tigation; seduction of this idea in modern times, intensely concerned with the „problem" of creation, whence the — extensive — idea of art and *théatre d'essai;* III. One of the reasons for literary experiments: *investigations, research:* the „endeavours" of creation serve as a substitute for effective creation and absorb it; typical aspects: 1. Concept and tendency of experimenting a *new laguage;* experimentation of „patterns", „exercises" of style etc.; the impossibility of „endeavour" *ad libitum:* the *same* work cannot be written *in a different way;* 2. „Art for art's sake", experiment for the sake of experimenting; 3. Criticism of this attitude: cultivated for its own sake the experiment becomes its own contents; the need of a final aim: key-question: *what are we striving for?*; IV. *Experiment = creation*, the ambiguity of this terminological assimilation produced by three quasi-experimental situations: 1. The removal of outworn forms and *adequate adjustement* to new forms, an undissociable organic process actuality; 2. Intrinsic moment of creation in quest of itself, the experiment is equivalent to *the development of the artistic project*, through „experimental" preparatory stages, variants, etc.; 3. *Important qualitative variations*, depending on risks, errors, approximate solutions, that are partially successful; V. *Experiment*=expression of one's own artistic outlook, ultimate aim, at the other end of the experiment the writer discovers the *original* substance or nothing, otherwise the experiment fails, becomes useless and inefficient; VI. *Experiment = open work*, „work in progress", etc.; the errors of this assimilation, equivalent to the pure experiment; attachment to a pattern does not necessarily mean artistic death or manner; VII. *The experimen — mere gratuitousness*, once the adequate language has been found, moulded on authentic literary „experience" — not repeated or mimed; refutation of the fetish experiment; great modern authors reject experiment; VIII. *Criticism = the experiencing of various systems of meanings*, criticism — a reading of an experimental type not concerned with objectivity, but validity of construction, theory rightly adopted by essayistic criticism and the proper literary essay.

FANTASTIC

I. *Primary senses* of the idea of fantastic: 1. *Phantasm*, what does not exist in reality, ideal illusory semblance; 2. Product of *imagination* or *fantasy*, accepted synonymic faculties; 3. *Negative acceptances:* chao-

tic, arbitrary, inconstant character; „abnormal" phenomenon, „madness", product of the „phantast", phantasmagoria, funambulesque whimsicality; II. *The functioning of fantasy* explains the *creative spirit of the fantastic*, the core of the whole question; the autonomous-creative reality of fantasy: 1. *Identical creative mechanism:* fantasy is essentially fantastic; 2. The principle of creative fantasy leads to the conclusion that *any literary work is, by extension of meaning, „fantastic"*; the identification of creation with fantasy-producer of the fantastic; the fantastic raises and solves the question of the art of literature: supreme and free construction of fantasy; the realization of an autonomous, secondary heterocosmic world; permanent modification of *art/reality* relationship; III. *Fantastic relationship:* capacity of the poetic (fantastic) spirit to establish novel relationships among the elements of reality; within an image, among two ar several images; conventional line of demarcation between *poetic* and *fantastic;* attitude toward *poise/breaking free* relationship: pleasant acceptable discrepancy = „poetic" irritating, exciting discrepancy = „fantastic"; 1. *Emotion of the fantastic*, bewilderement, excitement, „crisis"; 2. *Transition from poetic to fantastic*, extreme lability of the two levels; alternations and superpositions; 3. *The sudden upsetting of constant and stable situations* — the sense of the whole fantastci system of relationships ; fantastic „breaking free"; negative determinations of the fantastic; its malefic, demoniac aspect; IV. *Typology of fantastic situations* based on flagrant violation of *realities*, *rationalities*, *significance* and *temporality:* 1. *Deviation from the exact reproduction of objective reality;* procedures of the „antirealistic" fantastic mechanism: 1. superposition; 2. expansion and compression; 3. intensification; 4. multiplication; result: emergence of fantastic surreality acceptable to *the conscience of verisimilar fiction;* 2. *Contradiction between logical and illogical*, systematic alternation of the relationships and principles of syllogistic thought; permanent defiance of reason, surrealist emancipations; raving, nightmares, spontaneities of „poetic logic"; 3. *The breaking free of object/sign relationship*, followed by deep alteration of the order of significance, immediate effect: confusion, a feeling of obscure and mystery; suspended significance owing to an abundance of significances; *ambiguity* and *polyvalency* of the fantastic; 4. *Forsaking of the present;* four possible methods: the freeze, deceleration, acceleration and reversal of time; typical literary scenarios: *regression* and *anticipation*, *utopia* and *science-fiction*; V. Conscience of the fantastic as distinct literary reality; breaking free from reality; lucidity of fantastic relationship opposed to: 1. *The confusion between the subjective and objective existence* of the fantastic; the acceptance of myth and miracle removes the fantastic; primitive mentality lacks the idea of the fantastic, evolved pro-

duct of laicization and desacralization of mythology; 2. *Confusion between fantastic and „fairy"*, classical literary variant of the fantastic — the „miraculous" and „fabulous"; does there exist a folklore fantastic? fairy-tales where the fantastic is absent; 3. *Survival and revaluation of the fantastic*, its continuity in the modern world; present assimilations and disguise; 4. *Intermittent need* of the fantastic; its deeply compensatory dual character of upsetting, spiritual and psychological counterpoise and duality; 5. *The fantastic = aberrant relationship, santioning an anomaly;* its evolution depends exclusively on the content of the terms of relationship, determined by diferent contexts, not by the proper fantastic relationship; VI. *The technique of achieving the fantastic* is entirely superposed over the act of literary creation, with specific shades of meaning: 1. *The device of distance* intensi fied to the highest degree; 2. *Magnifying of lucidity*, as much lucidity of visions and phantasms, as much fantastic; 3. *The technique of suspending the surprise*, the fantastic *suspense;* an expected (but not uttered) *question*, refusal or refraining of significance = fantastic; a question asked and answer given, accepted significance=elucidated mystery=annulled fantastic.

FORMALISM

I. A term discredited because of very general, controversial and abusive acceptances: 1. *Exclusive or predominant concern for „forms"* in all fields of activity; 2. *Systematic preference given to the formal point of view* in the aesthetic area; way of approach — ignoring or negation of „content"; the key of the problem: definition of the idea of *form;* formalism tends to identity itself with all possible definitions of form; 3. The oldest formalism goes *ipso facto* as far back as *the early beginings of literature:* patterns, rituals, *topoi*, definite forms etc.; 4. Transformation into rules of traditional forms: *rhetoric, academism* etc.; the oldest theorization of formalism; II. *Form = cover or coating of the work*, adaptable to any content, the most current definition of formalism: „ornate style", „garment", „semblance"; inevitable purist or art for art's sake derivations; interpretations of radical formalism: 1. *Bare form*, the idea of autonomous cover — with an intrinsic value, the only reality of the work; language, a style cultivated in itself; 2. *Literature void of content*, ideas, matter, theme or substance; tendency of absorbing and dissolving the subject in form and through form;

III. *Form = functional unity of literary composition;* the steady and mutual relationships among formal elements of the work fall into a „system" or „structure"; IV. *The Russian formalism*, the only school of literary aesthetics set up on the basis of some rigorous formal criteria: the laws of literature identical with those of language — instead of the distinction *content/form* the duality *substance/means*, distortion of current language, *literariness;* V. *Criticism of formalism*, negative, controversial term; 1. Starting point: the old and widespread *dualist theory* of art: the dychotomy *form and content;* other types of dualism: *determined/determinant, signifié/significant;* 2. *Insufficiency of dualism:* the opposition content/form is apparent and conventional; form does not constitute an outer cover, but a consubstantial moment of artistic elaboration, active and determinative from the first to its last stage; content emerges and is expressed directly in form, which is identical with the realization of the work itself; theoretical anticipations: the outlook of „inward form" in its all variants; the content of the work is form itself, form the content itself, an indissociable unitary artistic reality; 3. *Rejection of dualism* in all *monist* aesthetic theories, ancient or modern; organic unitary representation of artistic process; numerous synonyms and variants: „concordance", „harmony" „reflection", „fusion" (dissolving into form); history of this concept; VI. *Traditional experience of creation* corroborates all these theses; writers themelves refuse the dissociation *content/form*, i.e. formalism; classical and modern, foreign and Romanian examples; VII. *Refutation of absolute autonomy of form*, the true criticism of formalism; its partial justification :„form" may sometimes generate „content"; excess of form compensates and poises excess of „content".

LITERARY GENRES

Crisis and difficulties of the question of literary genres; I. *The need of* an orderly and *systematic knowledge of literature;* the usefulness and risks of classifications; the difficulty of rigid conceptual classing II. *The historical reality of genres*, the question of their objective existence: 1. The hypothesis of primary, *primitive*, *embryonic* genres from which all the other genres derive; 2. In this case, strictly historical are only the *subgenres*, and *species*, located in time and space; 3. The phenomenon of new

issues and *development of concepts relevant to the new genres and species;* a ceaseless verification from the antiquity to the present; 4. Emergence of the idea of *evolution of the genres* motivated by the continous instability and regeneration of literature; the oldness of this idea; 5. The evolution of genres implies certain objective historical stages and determinations; 6. *Criticism of the „law" of evolution of the genres;* tradition and insufficiency of the concept; III. *Interpretation and typological criteria;* literary genres — abstract and utopian categories: 1. *Anthropological;* 2. *Psychological;* 3. Expression of *specific perceptions* and *attitudes* towards world and life; 4. *Types of contemplators* or *artistic effects;* 5. *Social contents and class psychology;* 6. *Ethical criteria;* 7. *Philosophic* prospects such as: literary genres = „the platonic ideas" of literature; 8. Classifications focused on *spiritual situations and tendencies:* the *object/subject* and *ego/world* relationships; IV. *The superiority of the aesthetic definition of the genres* derived from a general theory of literary art; convergency of historical and typological factors; conditioning and limitations: 1. *Origin and the historical background* determine the evolution and conscience of the definition of the genre; 2. The typological perception of literature leads to a massive and *intransigent theory* of the genres; V. The need of a good *method of aesthetic defining and analysis*, neither logical nor historical or categorial: 1. A possible solution — the ancient theory of *imitation;* 2. The utility of *formal categories* (linguistic, stylistic, of expressivness); the deficiency of these solutions; 3. The assimilation of the concept of *form;* restricted area of application; 4. Genres as *structures*, that is to say unitary modes of literary construction; VI. *The literary genres — types of creation*, the only well-founded solution: 1. Distinction between the *poetic ego/empirical ego* is accurate but not sufficient; the characteristic phenomenon of *self-reflection* of the poetical ego; 2. The inner movement of the poetical ego: *the distance;* 3. Literary genres correspond to some *specific types of distance and self-reflection: the lyrical:* self-contemplation of the ego in the very act of self-expression; *the epic:* self-reflection of the ego during the subjective or objective narration; *dramatic-tragic:* self-reflection of the ego in its inner tensions or its outer conflicts; *comic:* self-reflection of the ego in ridiculous, ironic and critical attitudes; 4. *The basic concurrence* of the types of self-reflection and of literary genres, respectively; 5. *The value*, in this respect, of *the „laws" of literary genres;* the direction of evolution: from *dogmatization* to *liberalization;* VII. *Criticism of dogmatism:* its theses: 1. Each genre has its own „law"; 2. The rigorous separation of genres; 3. The uncompromising purity of genre 4. Adjustment to the ideal norm of the genre; 5. The hierarchization of genres: : inferior and superior; *the rejection* of these principles: 1. Literature

is one and indivisible in its aesthetic essence; 2. Literary works are well-marked individual structures, irreducible to rigorous divisions; 3. Any literary work belongs to its own genre, i.e. it initiates a *new genre;* 4. Constant resistence against dogmatic precepts, a very old attitude, the historical verification of theoretical anti-dogmatism; 5. Barriers between genres are artificial; any work violates the conventional norms of the proximate genre to a certain extent; 6. Permanent, practical existence of *mixed genres;* historical proof of the" „liberal" theses set forth; 7. Extra-aesthetic, transitory and relative hierarchism of genres; 8. The definitions of literary genres — conventional, transitory and historical outcome; VIII. *The utility of genres in literary creation:* the stimulating value of given forms and categories; IV. *The utility* of the theory of genres in literary criticism; limited and relative efficiency.

TASTE

I. Taste is but a confused idea, not an outmoded one; the need of clarification; a synthesis concept defining the basic alternatives of the aesthetic object: objective/subjective, absolute/relative etc.; II. *The setting down of essential acceptances:* 1. Synonymous with the art concept (the largest sphere); 2. With different aesthetics (taste = ensemble of aesthetic ideas); 3. Synonymous with the beautiful (taste= = beautiful); 4. With ideal beauty („standard"; 5. Dogmatic vocation of ideal beauty; 6. The theory of the universal validity of taste; meanings of „universality": a) unanimous empirical verification b) reference to the eternal principle; c. intermediary solution: recongnition of the universality of aesthetic aptitude; III. *Universal, specifically human*, „natural" faculty; limitations of this pattern; IV. *Rational* faculty (taste = = reason); variants: 1. Common sense; 2. Instrument of knowledge; 3. „Real" and „false" taste; 4. Criteria of taste (rational) judgement; 5. The value of aesthetic concepts; 6. The critical selective function of the rationality of taste; 7. The need of motivating the judgement; 8. Enhancement of the intensity of taste by means of rational methods; 9. Limitations of the rationalist explanation; V. Metaphor of the faculty of *aesthetic subjectivity:* 1. Pleasure; 2. Expression of the specific aesthetic sense („the sixth"); 3. The aesthetic sensibility; 4. The aesthetic sentiment, 5. Immediate per-

ception of beauty, impression, sympathy etc.; 6. Variety, the deeply personal character of taste; the obstacle of objectivity and universality; 7. Limitations of subjectivity; VI. *Selective* faculty, essential note: 1. Dissociation; 2. The identification of aesthetic value; 3. Preference; 4. The taste judgement; VII. Taste — equivalent to the *creative act;* 1. Synonymous with inclination and talent; 2. Collaboration between „taste" and „genius"; 3. In fact, collaboration means identity; 4. Essential identity among taste, creation and criticism: a) a hypothetical re-creation followed by confronting: superposition = positive judgement; contradiction = negative judgement; b) the need of argumentation, motivation of judgement; VIII. *Tastes are discussed:* 1. *Variety* and *mobility* of tastes; 2. *Subjectivity* is inconstant; 3. Correction by means of rational criteria; 4. Sentiment — reason synthesis by reciprocal corroboration *a posteriori;* 5. Traditional *radical alternatives:* universal/particular, objective/subjective, absolute/relative; possible conciliation by a special type of „logic": a) absolute, indisputable feature of the taste, expressed by an *aesthetic imperative*, a unique criterion of reference; b) the moment of *preference* and *the implicit judgement;* c) the need of *argumentation;* the vicious circle of demonstrating the absolute and universality within relative contexts and frames; the great paradox of taste; IX. *Objective determination:* 1. *Corrpution* and *erosion* ;of the object of taste: deterioration of the work of art; 2. Subjective conditions: a) physiological; b) psycological-moral *modifications* and *alterations;* 3. *The hystorical* character of taste: „revolutions", „regenerations", „changes", evolution is not synonymous with progress; 4. The reality of *the national*, „specific", differentiated *taste;* 5. *Social* determinations on various historical stages of development; the phenomenon of „bon ton" and high „civilization"; the aristocratic origin of social taste; 6. Tendency of *levelling* and *equalization*, emphasized in the modern *mass media* conditions; 7. *The sociology of prevailing factors*, determining groups and type-exponents; a) *descending dynamics*, from the taste of the predominant group toward the masses; b) transference and specialization: *delegates*, *exponents*, *representatives;* c) *tension* between élite and public; d) among writer, professional connoisseur and public, *rebellion of the „man of genius"* each, writer with „his" public; e) the capitalist *manager's* psychology: : he who pays imposes taste; X. Permanent process of *stratification* and *hierarchization;* 1. Natural taste/social taste, cultivated taste/public taste; the small, medium and large public;2 . Hierarchization: social superiority and inferiority – value criteria: good taste/bad taste; 3. Good taste: educative principle, open cultural process; 4. Results of taste education on creation, literary criticism, reading, mass culture; 5. Corruption of taste by excess of refinement or vulga-

rization; XI. *Taste mutation*, the oldness of the theory, total resultant non-dissociated aesthetically consequences: aesthetic = public taste = success = literary actuality; the definition of specific aesthetic mutation: 1. *Shifting of* aesthetic *criteria* and concepts through typical moments: a) formulation; b) dogmatization; c) double-action mutation: antidogmatic opposition, emergence of new aesthetic ideas; 2. Aesthetic creation: any original work differentiated from all previously written literature, an act that is equivalent to the „mutation" of some formal, structural relationships etc.; (whence the two possible historical types of the mutation of values: a) the succesive study of original creations; b) the study of pre-aesthetic elements in the area of taste and culture; 3. *Variety of interpretation*, „the revolution of critical values", by continually exploring and discovering of new meanings, and an aesthetic conversion of heteronymous values; literary posterity as a game of permanent up-to-datedness, successive critical reception and public successes.

(TRANSLATED BY IOAN A. POPA.)

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Inhaltsangabe

BOU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

EINE „NEUE KRITIK“:

DIE KRITIK DER LITERARISCHEN BEGRIFFE

Der Anspruch *auf Neuheit* dieses kritischen Genres: I. *Subjektiver*, stark personalisierter Charakter, Gegenstand spezifischen „Gefallens“: freie, autotelische Kritik, angeregt von der Genugtuung der Erkenntnis, Gelehrsamkeit, Analyse, Synthese und des totalen Engagements; kritische Daseinsweise und Realisation; II. *Objektive Motivation*, semantischer Natur: grosse Unklarheit und Labilität der literarischen Begriffe; 1. *Der traditionelle Aspekt* der „Krise“ der Terminologie; die Geschichte des Problems; Konfuzius — der Anfang; der jetzige, ausgeprägt negative Stand der grundlegenden Definitionen in der Ästhetik, Literaturgeschichte und —kritik; 2. *Die Gründe der semantischen Unklarheiten:* a) die wahrnehmbare, emotionale, „unaussprechbare“ Realität der Literatur; b) der Überfluss; c) der Gegensatz; d) die Verwechslung; e) der Missbrauch; f) die Abnützung der Bedeutungen; g) der „schöpferische“ Charakter des Prozesses: kontinuierliche Weitung und Entwicklung der literarischen Begriffe; III. *Die Bedingungen der gegenwartssituation rumänischen Geistes:* 1. *Die defizitäre Lage* des Gehalts der literaturkritischen Begriffe im Verhältnis zu: Klarheit, Dichte, systematischer Erforschung; Kritik der ungefähren Bestimmungen, der Unklarheiten, des Skeptizismus und terminologischen Relativismus; 2. Verstärkte Verirrung durch *Nichtachtung der*, wenn auch im Anfangsstadium befindlichen, *rumänischen Tradition* der Hermeneutik, Beanspruchung der „klassischen“ Kritik, der Theoretisierungen und Versuche der letzten Jahre, das Problem zu lösen; Beginn eines Wandels in den Reihen der jungen Generation; IV. *Die Notwendigkeit der Synthese* am Gegenpol der modernen Tendenzen extremer Spezialisierung; 1. Die Wiederentdeckung und Reintegration der aktuellen kritischen „Wörterbücher“ in die enzyklopädische Tradition des europäischen Geistes; 2. *Die Situation und aktuellen Tenden-*

zen der Sachwörterbücher der Literatur; 3. *Die Auffassung der existenten Wörterbücher:* Grundtypen, ihre Kritik; der Misserfolg des „Internationalen Wörterbuchs literarischer Termini"; 4. *Essentielle Divergenzen* zu allen veröffentlichten Arbeiten: a) akzentuiertere Offenheit gegenüber modernen literarischen Begriffen; b) Einführung einer einheitlichen Methode in Gegensatz zum Eklektizismus, Objektivismus und dem herrschenden Positivismus; c) Verwerfung jedwelchen Dogmatismus und offizialisierter Terminologie; d) konventionelle Lösung und Methode für eine kritische Diskussion und Unterbreitung neuer Gesichtspunkte anhand persönlicher Erfahrung und einer Gesamtschau der Kritik, Geschichte und des Spezifikums der Literatur; V. Forderung einer solchen Kritik auch durch *die Orientierung der modernen Literatur*, ihre grossen „problematischen", theoretischen und reflexiven Neigungen, die sich immer mehr abzeichnen; 1. Die Konversion der Literatur in Reflexion über ihre eigenen Bedingungen, Technik und Beschränkung; das Aufkommen unklassifizierbarer Werke: semi-theoretisch und semi-poetisch der vom „Kritiker" dualisierte „Dichter"; die Interferenz und Überlagerung *Literatur-Kritik;* 2. Daher: die Notwendigkeit *der Kritik der Kritik, der Kritik des kritischen Bewusstseins der Literatur* als modernste Form der Kritik und unvermeidliche Etappe; die Rolle der Begriffe und Fachausdrücke in Kritik und Literatur; Forderung einer solchen Kritik vom gegenwärtigen Stand der rumänischen Ästhetik; VI. Gegenstand der *Kritik literarischer Begriffe: was ist ein literarischer Begriff?* 1. Literarisches *Sachwort* oder *Fachausdruck?* 2. *Prinzip, Definition*, Programm, Projekt, Problem, Theorie, Konzeption, Doktrin; spezifische Eigenart: a) die Sphäre des literarischen Begriffs ist grösser als die des Fachausdrucks; b) der literarische Begriff antizipiert und präfiguriert den Fachausdruck: Verwerfung des „Nominalismus"; die literarischen Phänomene und Begriffe antizipieren die entsprechenden Fachausdrücke; c) „System" und *Strukturcharakter mito dop* pelter Dimension: *synchron* und *diachron* d) die Begriffe sind *Werke*, „Kreationen"; umfassender Aufbewahrungsort und Sammelplatz *offener Bedeutungen;* 3. *Latente literarische Darstellung;* 4. *Allgemeiner* und *dauernder* Begriff; 5. *Repräsentative* Begriffe: Symbol, Typ, Sinnbild; der alternative und „permutierende" Charakter der literarischen Begriffe; VII. *Eigene Methode hermeneutischer Natur:* 1. Die Modellierung der literarischen Begriffe; Anerkennung eines archetypischen Modells: stereotyp, kohärent, strukturell, perfektibel, periodisch, kreisförmig, übergeschichtlich, anti-„originell"; 2. Alternanz *Synthese-Analyse-Synthese*/Analyse-Synthese-Analyse; 3. Das Verhältnis *toto-pars-toto*/ pars-toto-pars; Anwendung des hermeneutischen Zyklus in der Kritik der literarischen Begriffe; 4. Der doppelte Umlauf der ästhetischen Begriffe: *Vor-Begriff—objektiver Begriff-Vor-Begriff*/objektiver

Begriff—Vor-Begriff—objektiver Begriff; 5. Die geschichtliche Konfrontation *Gegenwart-Vergangenheit-Gegenwart*/Vergangenheit-Gegenwart-Vergangenheit; die Geschichte des Begriffs impliziert ihre eigene Analyse; *Synchronismus und Diachronismus;* klassische und moderne Anschauung; letzte Konsequenzen: a) die Kritik der literarischen Begriffe ist identisch mit der historischen Semantik der literarischen Begriffe; b) die Kritik der literarischen Begriffe ist identisch mit der Geschichte der literarischen Begriffe; 4. das Zusammenspiel: *Dokumentation-schöpferische Assimilation-Dokumentation*/ schöpferische Assimilation-Dokumentation-schöpferische Assimilation; die Rolle der „Gelehrsamkeit" und des kritischen Apparats; die Funktion der Zitate: a) Bestätigung und Festigung der literarischen Begriffe; b) Klärung und Nuancierung der literarischen Begriffe; c) die Herausbildung der literarischen Begriffe; d) Assimilierung; e) Aneignung des Zitats durch den literarischen Begriff; das Verhältnis zwischen dem literarischen Begriff und dem literarischen Text; die Grenzen dieser Konfrontation; 7. *Die Bedingung und Gültigkeit* der hermeneutischen Definition; ihr objektiver und unkonventioneller Charakter; periodische Bestätigung, „logische", innere Ration, Formalisierung, Typisierung, Selektion, heuristischer und instrumenteller Wert; die Kritk der literarischen Begriffe — Bedingung jeglicher Kritik; 8. *Die Grenzen der hermeneutischen Methode:* a) Notwendigkeit *apriorischer* Definitionen, Zurückweisung des Vorwurfs der Tautologie; b) Inadäquanz zwischen literarischem Begriff und Text; Diskontinuität und Gegensätzlichkeit; c) Unmöglichkeit völliger Klärung; d) die relative Indetermination der literarischen Fachausdrücke und Begriffe; offene, perfektible Methode; VIII. *Die kreative Funktion der Kritik literarischer Begriffe;* wertgleich mit jeder andern Kritik: 1. *Schöpferische Kapazität: Synthese= Schöpfung* durch Selektion und Rekonstruktion; 2. *Relative Originalität;* die Nichtigkeit der unmöglichen Priorität; die unerlässliche Integration in eine Tradition; unvermeidbare Vorgänger; der Kreislauf jedes literarischen Begriffs: persönliche Wieder-Entdeckung überpersönlicher Wahrheiten; Neuwertung in nationalen und regionalen Kontexten; persönliche „stilistische" Erfahrung; IX. *Neue Form der Kritik:* 1. Integration und Überschreiten der Zielsetzungen der Literaturkritik; 2. Schnittpunkt und Verbindung mit der „neuen Kritik": die Erforschung der offenen Beudeutungen des literarischen Begriffs; 3. Abgrenzung eines neuen Raums innerhalb der „neuen Kritik": anstelle des literarischen Werks die Kritik des literarischen Begriffs; Homologie: *Begriff-Werk-kritische Re-Kreation;* im Mittelpunkt des Interesses nicht die Persönlichkeit des literarischen Werks sondern die des literarischen Problems; 4. *Koexistenz und Zusammenarbeit* mit allen Gattungen der Kritik; die Möglichkeit des spezialisierten Berichts; die praktischen Vorteile der

Kritik literarischer Begriffe; X. *Die Kritik der literarischen Begriffe und die zeitgenössischen Tendenzen der rumänischen Kritik:* Notwendigkeit einer Weitung und Vertiefung der theoretischen Grundlage, Intensivierung der ideologischen Spannung, bedingt durch ständigen Wechsel, Integration und Überschreiten, Verwerfen jeglichen Epigonentums, Prämisse für jede zukünftige kritische Konstrukion.

AKTUALITÄT

Die notwendigen Unterteilungen des Aktualitätsbegriffs: I. Die *zeitlich*-chronologischen, täglichen Kategorien der literarischen Aktualität: 1. *Individuelle/kollektive, subjektive/objektive* Aktualität; 2. Die Aktualität des *Schöpfers* und die des *Publikums;* Inadhäsion und Gegensätzlichkeit zwischen: 3. *Inhalt und Widerspielung* der Aktualität; 4. *Spontaneität* und *Programmierung* der Aktualität; 5. *Wirklichkeit* und *Vorspiegelung* der Aktualität; 6. *Qualitative* und *quantitative* Unterscheidungen, authentische und vorgegebene Aktualität; II. Verwechslung der *Aktualität* mit *modern, Modernismus, Modernität;* die Tradition dieser Verwechslung und unabwendbare Überschneidungen; III. *Zeittypen* und *-koordinaten* der Aktualität: chronologisch, genetisch, historisch, universell; die konkrete, grundlegende Aktualität des Werks: das schöpferisch-genetische Moment: 1. Die Wirklichkeit der immanenten *Chronologie* der Literaten, Kritiker, Literaturgeschichtler und Lektüre; 2. Die Verwechslung der *inneren* mit der *täglichen, äusseren Aktualität;* Konflikte, Alternativen, Ausgleich; die Inexistenz der reinen Aktualität durch unweigerliche Vergänglichkeit; die Schöpfer verwerfen das Vergängliche; die Sterilität der leeren Aktualität; negative Auswirkungen in der literarischen Kritik und Presse; 3. Die Verwechslung *aktuell=zeitgenössisch,* die Bedeutungen dieses Begriffs; formelle und reale Kontemporaneität; die Überlegenheit der Transposition und essentiellen Übereinstimmung mit der Gegenwart; 4. Die Verwechslung *aktuell=unmittelbarer, sozial-politischer Moment;* die Relativität des „mikrosoziologischen Charakters der Wortführer der Aktualität; schwankende Frequenz und Ponderation der die Aktualität „machenden" Gruppen; äusserst variable Koeffizienten, die *Exponenten* der Aktualität, grosse qualitative, professionelle und subjektive Unterschiede; Koinzidenz und Non-Koinzidenz der Exponenten der Aktualität und der Autoren; die extreme Relativität dieser Konfron-

tationen; 5. Die Aktualität als *Essenz*, Ausdruck eines *Zeitgeistes;* die Schwierigkeiten der Wahrnehmung und Definierung des Zeitgeistes; IV. Das *Wesen* der Aktualität: Aufeinandertreffen von aktuell und klassisch, ewig und aktuell in der Sphäre der Universalität, Permanenz und Dauerhaftigkeit; die ewige Aktualität der „klassischen" und „modernen" Werke; V. *Der Irrtum* der Verneinung klassischer Autoren im Namen des Aktualitätsprinzips: 1. Zurückweisung des anmassenden Vorurteils des „Meisterwerks"; 2. Zurückweisung der exklusiven und obligatorischen literarischen Aktualität.

ANTILITERATUR

I. Nützlichkeit einer Begriffsanalyse; Endphase eines langdauernden *geschichtlichen Prozesses*, determiniert durch Verwirrung und Widerstreit der Werte; typisch antiliterarische Reaktionen und Kritiken: Der heilige Ursprung der „Schrift"; 2. Ethisch-religiöse, antike und moderne Kritik; 3. Einwände der weltlichen Philosophie aus der Perspektive des Absoluten, der Idee, des *Noumenons* etc.; 4. Der vitalistische Gegensatz; 5. Die Variante der Authentizität; 6. Der Kultus elementarer Realität, der „Objekte"; 7. Resistenz des „Sozialen", der politischen und revolutionären Praxis; 8. Das „historische Gesetz" der Dekadenz und des Verfalls der Künste und Literatur; 9. Der Effekt der zeitgenössischen geschichtlichen Tragik und Krisen; 10. Generalisierung der antiliterarischen Psychologie unter dem konvergenten Druck dieser Faktoren; II. *Die Krise des Literaturbegriffs*, seine Formen, die Tendenz der Rückgewinnung der Essenz der Literatur und Poesie; III. *Die Bewahrung der literarischen Essenz*, durch strenge und systematische Abgrenzung von ihrem Gegensatz: der Antiliteratur; Opposition zwischen Literatur (= literarische Kultur) und Poesie (= literarische Kunst); die Formen der antiliterarischen Resistenz: 1. Konstituierung der Antinomie Poesie-Literatur, der defensive Reflex (durch Negation) der Poesie; ihr positiver Aspekt: Proklamation poetischer Reinheit und Denunziation literarischer Impurität; 2. Die Opposition Poesie-literarische Kultur (Gelehrsamkeit, wissenschaftlicher Geist), Antiklassizismus, Antiakademismus; 3. Die Ausbildung und Verbreitung des pejorativen Begriffs Literatur; die Rolle der Realisten, Symbolisten, der Avantgarde und modernen Kritik; 4. Das Aufkommen und die Bedeutung des Begriffs *Aliteratur;* 5. Ästhetische Motivation der antiliterarischen Reaktionen, Oszillation zwischen *Exzess*

der Literatur/ = literarische Kunst/ und *Fehlen von Literatur:* a) „ästhetische" Übersättigung und Wucherung, die Krise des Schönheits- und Kunstbegriffs; b) antiliterarische Resistenz und Revolte mit vielfacher Motivation: 1. Antiästhetisierung; 2. Antiformalismus; 3. Antirhethorik; 4. Antiterror; 5. Antiinhaltsbezogenheit; c) der Literaturexzess determiniert den Mangel an Literatur; der negative Aspekt dieses Mangels; d) vier Typen „antiliterarischer" Haltung: 1. der (avantgardistische) Bruch zu den ästhetisch-literarischen Traditionen; 2. die Antiliteratur als Form der Rückgewinnung der literarischen Essenz, durch Pseudo-Literatur zersetzt; 3. Non-Literatur (= Non-Kunst, ästhetisches Nichts, Inexistenz literarischer Werte, das „Hässliche") und Unterliteratur; 4. Para-Literatur; IV. *Die ästhetische Methode der Antiliteratur: die Negation als literarische Technik*, Wertung der Negation, Anfechtung und Rückgewinnung: 1. Des Kunst-Begriffs; 2. Des Schönen; 3. Der Poesie und Literatur; 4. Des Dichters und Schriftstellers; 5. Der Kreation; 6. Der Kompositionstechnik; 7. Der schöpferische Akt ist der Schöpfung überlegen; 8. Betrachtung der Möglichkeit der Schöpfung; Demaskierung, die Selbstironie der Schöpfung; 9. Entpoetisierung der Poesie, Prosaisierung der Literatur; V. *Die Krise der literarischen Sprache und Kommunikation:* 1. Grenzen und Insuffizienz der Sprache; 2. Skepsis gegenüber Natur und Rechtfertigung der Sprache; 3. Exzess der Sprache; 4. Theorie *des Schweigens, der Stille:* die Formen des verbalen Vakuums: a) der undifferenzierte Beginn der Schöpfung; b) das innere Sprechen; c) Sinn-Verweigerung: A- und Polysymbolismus; d) die leere Form des Sagens; e) die Sprache der Negation: Non-Sprache als Sprache, die Formen dieser Orientierung; VI. *Die Unmöglichkeit der Antiliteratur*, ewiger „Tod" und „Wiedergeburt" der Literatur; Weitung, aber nicht Annullierung des Literatur-Begriffs; 1. Inkonsistenz der theoretischen Grundlage der Antiliteratur, *Sophismen:* der Finalisierung, der Intentionalität, des Sinns, der Indetermination, der Selbstnegation, des Absoluten, der Reinheit; 2. *Theoretische Resistenz*, Antizipationen und Aspekte; Weigerung der Schriftsteller in der Anerkennung der Literaturzerstörung; Literatur als Kunst und Sprache, permanent und universell; die Unmöglichkeit, die poetische Funktion der Sprache aufzuheben; 3. *Substitution der Literatur* durch eine andere, die Negation als Thema und Realisierung der Literatur; Barock und Avantgarde; 4. *Antiliteratur als Gattung:* Antipoesie, Antilyrik, Antiepik, Antiroman, Antifiktion, Antimemoiren, Antijournal, die Kritik — eine literarische Gattung; 5. *Die Rückgewinnung der Antiliteratur*, ein der Avantgarde analoger Zyklus; 6. Position der rumänischen „Antiliteratur", Schwierigkeiten und Kritiken.

AUTHENTIZITÄT

Elastizität des Begriffs: I. Die ursprüngliche, vorherrschend *ethische* Bedeutung: *Authentizität = Aufrichtigkeit*, innere Anständigkeit; Lebensnorm und autobiographische, memorialistische, konfessionelle Zielsetzung; erste rumänische Intuitionen der Authentizität; unabweisbare Folgen: 1. Der Fortschritt und die Verbreitung der *Selbst-Analyse;* 2. Das Bewusstsein der *Einmaligkeit;* 3. Ideal der *Natürlichkeit;* Verwertung der Volksdichtung, ihrer „Natürlichkeit"; II. Die *objektiven* Bedeutungen in der Sphäre des: *Wahren, Wahrhaften, Beglaubigten;* die Authentizität der Schriften, die die Wahrheit besitzen *(Bibel)* oder darstellen (realistische Literatur); ästhetische Nutzbarmachung der „wahren" und „authentischen" Tatsachen; direkte Folgen: 1. Literatur als *Dokument;* 2. Als *Dossier der Existenz*, der „tranche de vie"; III. Der *philosophische* Hintergrund der Authentizität: reiner Rationalismus, Naturismus, Wendung zum Ursprünglichen, Originären, Urphänomen, Beschäftigung mit der Essenz, Existenz, unmittelbaren Erfahrung, literarische Anwendung: das automatisch unterbewusste surrealistische Diktat; IV. Die fundamentale *ästhetische* Bedeutung: oberste Eigenschaft der Kunst, *Essenz* und *Spezifikum der Kunst: authentischer* Dichter und *Werk = wahr*, künstlerisch realisiert; die grundlegenden Definitionen der Authentizität des künstlerischen Werks: 1. Benützung von „*Dokumenten*" aller Art.; 2. *Substantieller* Gehalt, verbunden mit der Intuition und dem Empfinden des Konkreten; 3. Künstlerische , literarische *Struktur*, Organisation, Totalität; Authentizität ist per definitionem antichaotisch; 4. *Wesen* und allgemeine *Typen* = Wesen eines Autors, Werks, einer Epoche; 5. Der Triumph der *Natur* über die *Kultur*, Zivilisation, Konvention; 6. *Spontane*, unverfälschte, vorherrschende schöpferische Energie; 7. *Originalität*; V. Ausschliesslich *antiartifizielle* Haltung, antiästhetische Reaktion, antiformalistisch, antirhetorisch; die Wurzeln der Authentizität; permanente Pendulation: Manierismus/Realismus; Preisen der „Simplizität" schon im Hochbarock; moderne Ansprüche in anti-artifiziellem Geiste; Folgen und moderne literarische Theorien: 1. Abneigung vor *Stil* und *Phrase;* 2. Flucht vor *Komposition, Handwerk, Kunst;* die Verschmähung der „Rhetorik" und der „Literatur"; erste rumänische Theoretisierungen; 3. Erklärt *antiliterarische*, antikompositionelle, antistilistische Geisteshaltung; VI. *Ambiguität* und *Wagnis* der Authentizität, begrifflich unverwechselbar mit: 1 Absoluter *Aufrichtigkeit;* 2. Reiner, amorpher, anorganischer *Spontaneität;* 3. Die *Grenzen* der Sprache: reine Authentizität ist nicht kommunizierbar,

über-setzbar; 4. Der unerbittlich konsequente Gebrauch der Authentizität entspricht letztinstanzlich einem künstlerischen Fiasko; VII. *Das Paradox* der Authentizität: Kunst impliziert Authentizität und wird durch ihren Exzess zerstört.

AVANTGARDE

I. 1. *Schwierigkeiten* der Untersuchung der Avantgarde: Mythos, heterogenes Phänomen, Wesenskomplexität, in städiger Verschiebung; 2. Metapher der Vorhut, ihre Geschichte und „Widerstände"; II. Erörterung des „militanten" Kerns, die fundamentalen Eigenarten des Begriffs; *das Wesen der Avantgarde:* 1. Phänomen *des Vorläufertums*, der Antizipation; 2. *Offensiver* Geist schlechthin; 3. *Der Bruch*, absolute Diskontinuität; 4. Form *der totalen Insurrektion;* 5. Der Komplex *der Aggressivität;* 6. Radikale *Negation;* 7. Existentielles Drama, das akute Dilemma *entweder-oder*, Streben nach totaler Befreiung, Rückgewinnung der ursprünglichen Reinheit; 8. „Futuristische" Bestrebung, Messianismus; III. *Die praktischen Formen der Rebellion* und des Nonkonformismus: 1. Konvergenz und Divergenz zwischen den sozial-politischen und literarischen „Brüchen"; „revolutionäre" Relationstypen: a) gelegentliche Zusamm enarbeit und Allianz; b) Vorläufertum; c) Rückgewinnung und Einordnung in doppeltem Sinne: konservativ und revolutionär-fortschrittlich; d) der Übergang von der Revolte zur Revolution, offensichtliche Schwierigkeiten; 2. Antitraditionalistischer Geist in Kultur und Literatur; 3. *Die Negation der traditionellen Kunst*, Anlass zu Verwirrungen, unvermeidbar bei: a) der Idee der literarischen Novität; b) modern, Modernismus, Modernität, Aktualität; c) Experiment; d) Formalismus; e) Dekadenz; Haltung; f) der letzten und heftigsten antiklassischen Reaktion; g) der Avantgarde als „ewige"; IV. *Die Eigenarten der spezifisch literarischen Avantgarde:* 1. Ausgeprägt *programmatischer* Charakter, die Technik des Manifests und des Proselytentums; 2. *Antikunst* und Antiliteratur; 3. Negation im Namen der Poesie, im Sinne einer Rückgewinnung der poetischen Essenz; Rückkehr zum Ursprung, zum Uranfang, Paroxismus und Verzweiflung in der Notwendigkeit der Reinheit; 4. Literarischer *Stil* und literarische Technik: a) „kritische" Wesensart, Farce, Groteske, Parodie; b) Befreiung von Realität und Fiktion; c) kontinuierliche Befreiung der Expression, der Formen und Komposition; d) Unterhöhlung und Negation der Sprache; V.

Der innere Zyklus der Avantgarde, vom Bruch und der Antizipation zur Konstruktion; 1. Tendenz zu Dogmatismus und Sekten-Psychologie; 2. Unmöglichkeit der „Blockade" gegen die Bruch-Bewegung, Avantgarde ist immer möglich; 3. Bestimmung der Avantgarde: Negation aller vorangegangenen Avantgardismen; 4. Unvermeidliche Verzettelung; 5. Altern, Abnützung; 6. Fatalität der Selbstnegierung, der „Selbstmord"; 7. Unwillkürliche Rekonstruktion, Quasi-Automatismus; 8. Die — prädominant-theoretische — Relativität des „Bruchs"; Sukzession und unaufhaltbare Kontinuität der selektiven Tradition; primitiv-volkstümliche Reinheit, Beanspruchung und Rückgewinnung der Vorläufer; VI. *Der soziale Zyklus* der Avantgarde: Integration und progressive Assimilation in stabile und landläufige Strukturen, das Phänomen der „Verbürgerlichung", Diversion oder unvermeidbaren Assimilation? Konsumobjekt, Museumsexponat, Gegenstand akademischen Studiums; kontinuierliche „Klassizisierung"; VII. *Globale, ästhetische Wertschätzung;* 1. Avantgarde — wertsynonym: Qualität, Talent; reale und falsche, mimetische Avantgarde; die Situation des rumänischen Avantgardismus; dogmatische und legitime Kritiken; 2. Der Primat der künstlerischen Realisation; konstruktive Bestrebungen der Avantgarde; wesentliche Beiträge, ihre innere und vor allem historische Bedeutung; VIII. *Das Problem der Datierung:* „ewige" Avantgarde, mit einem Moment maximaler Affirmation und Stärke in der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts: Offenheit des Prozesses, die Möglichkeit „neuer" Avantgarde-Bewegungen.

BAROCK

Bestimmungsschwierigkeiten, beginnend mit der Präzisierung des Ursprungs dieses Begriffs; mögliche Synthese, schon im XVI. Jahrhundert, der Begriffe „Perle" und „syllogistische Figur" in abwertender Bedeutung; andere mögliche Etymologien: Granitfelsen, Betrug; Fixierung des übertragenen Sinns in den Wörterbüchern des XVIII. Jahrhunderts: unregelmässig, bizarr, ungleichmässig; II. Hartnäckigkeit *der negativen Wortbedeutung:* hässlich, extravagant, falsch, lächerlich, auffällig, gängig im XVIII. Jahrhundert bei Schrifstellern, Ästhetikern, Ideologen; Übernahme der negativen Bestimmung durch die Ästheten des folgenden Jahrhunderts; Theoretisierung durch erschwerende Merkmale durch B. Croce; völlige Ablehnung des Barock; III. Einordnungsschwierigkeiten in eine *geistig-exis-*

tentielle Kategorie, im Sinne eines ewigen, überzeitlichen, rein typologischen Barock; Neigung zu Unausgeglichenheit, Gegensätzlichkeit, Unbeständigkeit; daher der Ausdruck: 1. Des universellen Gefühls der Lebensantithetik und Polarität; 2. Der *Mobilität*, Fluidität, Bewegung; 3. *Der oszillatorischen Wahrnehmung*, Realität und Irrealität, Essenz und Schein; Theatralik, Metamorphose, Herausforderung, Tarnung; Täuschung und Enttäuschung; 4. *Der inneren Zersetzung*, die auf allen Existenzgebieten gegensätzlichkeit bedingt; 5. *Des psychologischen Antagonismus*, Vernunft und Leidenschaft, „Weisheit" und „Wahn", die zu einer neuen Bestimmung des Dichters führen; 6. *Des Pessimismus*, als Folge der Enttäuschung, aber auch objektiv, von sozial-politischen Ursachen der Epoche determiniert; IV. *Der Barockstil*, permanenter und universeller ästhetischer Ausdruckswille des Barockgeistes. Aufspaltung in Spielarten und „Strömungen": Euphuismus, Gongorismus, Konzeptismus, Marinismus, etc. Wachsendes Prestige des *Manierismus*-Begriffs. Einordnung des Barock in die Theorie der Stilentwicklung, Dekadenzphase jeden Stils. Anwendungsschwierigkeiten der plastischen, stilistischen Kategorien auf die Literatur. Akzeptierbare Merkmale = instabiles Gleichgewicht, Mobilität, Metamorphose, Übergewicht der Verzierungen und der Illusion, Spannung, Vorbestimmung zu Dissonanzen und Kontrast. Folglich: Unmöglichkeit einer objektiven und „naturalistischen" Darstellung, Anreicherung der Formen; V. *Die geschichtliche Einordnung* des Barock im Gegensatz zu seiner stilistischen Bestimmung: Ende des XVI., erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts; Anwendungsschwierigkeiten der barocken Bestimmungen und Periodisierung auf alle Künste dieser Periode; Zusammenspiel und Alternative der klassischen und romantischen Elemente in verschiedenen Kulturen und Literaturen: soziale Determinationen und Affinitäten = aristokratisch-bäuerliche (barock), bürgerliche (klassisch); VI. Ersetzung oder Verdoppelung der traditionellen Alternative *klassisch-romantisch* durch *klassisch-barock*, stilistisch-äquivalente Antithese; Argumente zugunsten dieser These; Kontroverse und Schwierigkeit barocker Charakterisierung des gesamten XVII. Jahrhunderts, von der Kritik allgemein als „klassisch" anerkannt; VII. *Das ästhetische Bewusstsein*, charakteristischstes und wertvollstes Kennzeichen des barocken Geistes; Grundprinzip: Spannung innerhalb der Einheit; unstabile Ordnung der kontradiktorischen Elemente, Versöhnung der Gegensätze, der Bezug, die Analogie, *similia;* Folgen: 1. Intuition *der Korrespondenz* der Künste, Anschauungen, Empfindungen; 2. Neigung zu *Sinnbildern*, Inschriften, „Kalligrammen"; 3. Fundamentale Stilfigur: *concetto*, *agudeza*, etc.; Ihr metaphorisches, paradoxales, „geistiges" Wesen; 4. Überraschungseffekt, *il stupore*, *il maraviglioso*, auch durch die Entdeckung und Verwertung des „Hässlichen" erzielt; 5. Preis des *Neuen*

und *Mannigfaltigen;* 6. Ästhetischer Hedonismus, *il dilletto,* Antizipation der Begriffe „Spiel" und „Zweckfreiheit"; 7. *Ästhetisierung* und Artifizialisierung der Natur; 8. *Lüge,* Illusion und Fiktion der Kunst; 9. *Intellektuelle,* luzide, klare *Schöpfung,* der „Inspiratio," opponent; VIII. *Merkmale der Barockliteratur:* 1. Neue literarische Gattungen (Drama, Tragikomödie, „Mischgattungen"); 2. Die typischen *Symbole* der Metamorphosen, Verkleidungen, der Mobilität, Hinnfälligkeit; 3. Die *Themata* der Unbeständigkeit und Gegensätzlichkeit, psychologische Paradoxa, dramatische Antithesen; 4. Tendenz zu *Offenheit,* Elastizität und Zersetzung der Formen; 5. *Dynamischer Stil, crescendo,* ornamental, metaphorisch, kontrastierende Bilder, Symbole; IX. *Affinität und moderne Ausläufer* in der Sphäre des Hermetismus und der Avantgarde; X. *E in rumänisches Barock?* Geschichtliche Argumente (Einflüsse, Übersetzungen, Bearbeitungen, Originaltexte und typologische, widersprüchliche, dualistische Dichter, an der Spitze mit Macedonski).

BIOGRAPHIE

I. *Der Gegenstand der Biographie:* die drei „Ichs", das äussere, innere und schöpferische Ich; II. Drei *Typen* der Biographie: dokumentarhistorisch, porträtistisch, spirituell-genetisch (des „poetischen Ich"); Einheit und Interdependenz der „Ichs" und d er Biographien; warum lesen und schreiben wir Biographien; III. *Die geschichtliche Biographie:* 1. *Mythische,* legendäre, phantastische und hagiographischte Stufe; 2. Der geschichtliche Held; Identität *Biographie= Geschichte;* Entstehung der Biographie des literarischen Helden, des Schöpfers; des obskuren, anonymen Helden; 3. Die *dokumentaristische* Anlage der geschichtlichen Biographie; Kritik des Positivismus; 4. Die tradierten *Funktio nen der geschichtlichen Biographie*; IV. *Die sittliche Biographie,* das Alter der Gattung, des typologischen Studiums, die Definition G. Călinescus, ihre Kritik; moderne biographische Psychologie und Technik; das Alter der Ide des „Porträts"; V. *Geistige Biographie:* zwei Postulate: 1. Identifikation Leben-Werk. Biographie – kritische Vorarbeit; 2. Biographie — Summe der Werke; Kritik des Biographismus, der Werk-„Erklärung" aus dem Leben, der biographischen Deduktion aus dem Werk; VI. *Die biographische Schöpfung;* ihre Eigenarten: 1. *Distanzierung,* erzählerischer Geist, Einhe it, Sinn, Einmaligkeit, enthüllende Details, Auswahl; Kritik des Dokumentarismus, die Notwendigkeit der Intuition, des „Ver-

ständnisses", das Problem der Wesstensverwandtschaft; 2. künstlerische Interferenzen; *romantisierte Biographie;* Kritik dieser hybriden Gattung; VII. *Kunst oder Wissenschaft?* „historische" Arbeit: individueller Gegenstand, real und nicht imaginär, mit universeller Funktion; die Ambiguität der „wissenschaftlichen Biographie"; die Kondition der Objektivität, Grenzen und Schwierigkeiten; VIII. *Die Autobiographie*, das Ich als Objekt der Selbstbesinnung; Alter der Gattung; vier Typen der Autobiographie: des moralischen Ich, des schöpferischen Ich, Pretext-Biographie als Autobiographie, die Autobiographie — ein literarisches Verfahren; die Schwierigkeiten der Autobiographie.

KLASSISCH

Diversifikation der Bestimmung: I. Geistig-stilistische Kategorie; II. Ästhetische Doktrin; III. Ästhetisch-literarische Struktur; IV. Historische Dimension. A *Traditionelle Definitionen:* 1. *Griechisch-lateinische* Dichter; alt; 2. *Bedeutend*, grundlegend, überlegen, ersten Ranges; 3. Von *Bedeutung;* 4. *Permanent*, dauernd; 5. Autoritär; 6. *Modell*, exemplarisch; 7. Studiert, didaktisch, in *Schulen;* 8. Ausserliterarische Auffassungen; B. I. *Klassisch geistige Kategorie:* 1. Neigung zu *universellen und permanenten Aspekten* des Kosmos und der Menschheit; 2. Präsenz des *Archetypus*; 3. Ausrichtung auf das *Typische* und Repräsentative; 4. Die Entdeckung der *Weltvernunft;* 5. Bedeutung der *Ausgeglichenheit;* 6. Geistigen *Beherrschung* und Ordnung; 7. *Das Gleichgewicht im Spannungsfeld;* 8. *Heroische*, grossartige monumentale Ausrichtung; II. *System ästhetisch-literarischer Begriffe;* 1. Die Auffassung von der *universellen Schönheit;* 2. Sehnsucht nach dem *Schönheitsideal;* 3. Die Theorie der universellen *Typologie;* 4. *Rationalistische Ästhetik;* 5. Das universelle Kriterium der *Wahrheit:* 6. Forum des *guten Tons* und *Geschmacks;* 7. Das Prinzip der *schöpferischen Disziplin;* III. *Die klassische literarische Struktur:* 1. Vorgegebene *Typen und Themen*, Prototypen, *Topoi*, wesentliche Helden und Situationen; 2. *Simplizität* der Wahrheit; 3. *Klare*, leicht erkennbare Konturen; 4. Synthese, *Einheit;* 5. *Vollkommenheit;* 6. *Monumentaler* Aspekt; 7. Klärung des Verhältnisses: *klassisch/romantisch*, Geschichte des Problems, divergente und originelle Latenzen, die Universalität der Mischformen und Alternanzen, Inexistenz reiner Formen; Ergänzungsmomente der Schöpfung, ihr grundsätzlicher Dualismus: inspiriertes, lyrisches („romantisches") Moment, formal-diszipliniertes

(„klassisches") Moment, analog der Dialektik Inhalt-Form; synthetische Bestimmungen, erste rumänische Äusserungen; 8. Klärung des Dualismus *klassisch-barock*, eine moderne Variante des traditionellen Gegensatzes klassisch-romantisch, geschichtliche Eigenarten und Determinationen; 9 *Der klassische Stil:* Reinheit, Klarheit, Präzision, Einfachheit, Abstraktion; 10. Die Angleichung der Merkmale der klassischen literarischen *Struktur* an die allgemeine Bestimmung des künstlerischen Werks, Schwierigkeiten dieser Identifikation; IV. *Historisches Phänomen:* 1. *Immanente*, latente Geschichtlichkeit der Stile; das Problem des Entwicklungsrhytmus und ihrer Gesetze, der Theorien und empirischen Beobachtungen, minimal-notwendige historische Bedingungen; 2. *Kontextuelle Geschichtlichkeit* der Stile, präzise Lokalisierungen, Umstände und Grenzen; Ablehnung des positivistischen Historismus; soziale Bedingtheit des Klassischen; 3. Die gegenwärtige geschichtliche Situation des klassischen Geistes, Notwendigkeit und Permanenz eines *offenen Klassizismus;* Lebensfähigkeit durch kontinuierliche Weitung, Tod durch Verfall und Verstümmelung; doppelte Reaktion; a) unmittelbare Revolte der romantisch-subjektiven Elemente; b) umgekehrte Übertreibung der Formalisierung und Stereotypie.

KLASSIZISMUS

Trennung des *Klassizismus* von *klassisch:* I. *Geschichte* des Klassizismus-*Begriffs:* spät, im XIX. Jahrhundert verallgemeinert; II. *Verwirrung des Begriffs:* 1. Gesamtheit der *griechisch-lateinischen* Kultur und Literatur, in weitem Sinne antik; 2. *Jahrhunderte* und geschichtliche Epochen der Blüte des klassischen Geistes: Perikles, Augustus, Ludwig XIV.; 3. *Reifezeit* jeglicher künstlerischen und literarischen Epoche, Höhepunkt der Nationalliteraturen: a) Inexistenz exklusiv klassischer Epochen: Überlagerungen und Interferenzen, Nebeneinander der Strömungen; b) nationale Bestimmungen und Eigenarten des Klassizismus; 4. *Literarische Strömung*, Gruppe von literarischen Tendenzen und gemeinsamen Charakteristiken; 5. *Geistiges Phänomen*, gelehrt-doktrinäre Bewusstseinsform, selbstbewusst, auf das Studium der „Altertümer" ausgerichtet; III. *Strömung literarischer Ideen*, „Doktrin" mit diametral entgegengesetzten Bedeutungen: novatorisch und überholt, je nach geschichtlichen Kontexten; die positiven Merkmale des Klassizismus: 1. Konstruktive *Restaurations* tendenz, Rückkehr zu den Quellen und ursprünglichen Werten; 2. Der *neuernde* Geist des Klassizismus

bezüglich vorangegangener literarischer Daseinsformen; 3. Der antidogmatische Wert des klassischen *Rationalismus:* 4. Die neue Funktion des *Nachahmungsprinzips;* Die geschichtliche Begründung und Verwendung der klassischen *Normen;* 6. Neue Bestimmung der *Schöpfung:* Primat der „Kunst", der poetischen Technik; IV. Die *negativen* Seiten des Klassizismus; 1. *Autoritäre, gelenke,* zwingende *Doktrin* 2; Dogmatisierung der *Ration;* 3. *Vollkommenheit;* 4. *Nachahmung* 5. *Des Idealfalls;* 6. *Der literarischen Normen;* 7. *Gattungen;* 8. *Traditionellen Kultur,* der traditionalistische konservative Geist des Klassizismus; V. *Terminologische Varianten* des Klassizismus; 1. Klassizisieren de Strömung, die Analogie *Klassizismus-klassizisierend, klassizisieren d-klassizistisch;* 2. Das Problem des *Neoklassizismus,* V. *Terminologie* des *Neoklassizismus,* Vor-und Nachteile; a) ewige Wiederkehr zu Ausgeglichenheit, Synthese und idealer Schönheit; b) schulmässige, puristische, akademische, archaisierende Nachahmung; c) die reaktionäre, chauvinistische Darstellung des Neoklassizismus; VI. *Der Prozess* gegen den Klassizismus, wesentlich von der Romantik eingeleitet, Widerstand als Produkt: 1. *Des Missbrauchs der Nachahmung,* Gelehrsamkeit und Pedanterie; 2. Der Opposition *der spezifisch-nationalen Eigenarten;* 3. Reaktion der *Unabhängigkeit, Spontaneität* und Ursprünglichkeit des schöpferischen Geistes; 4. Theoretische und praktische Überwindung des *normativen Prinzips;* Schemaisierung der antinormativen Widerstandsformen; 5. Verfal des „Studiums-" nd „Kunst"- Prinzips, Wiederbesinnung der Schöpfung auf Spontaneität und Freiheit; VII. *Stirbt der Klassizismus?* Gegenargumente: 1. Erstarrung, aber auch geistige und ästhetische Fortdauer, ewige Wiederkehr des Klassizismus; 2. *Technik der Aktualisierung* des Klassizismus, die ewig-offene Möglichkeit klassischer Lektüre; 3. *Nutzen der Aktualisierung* der Klassiker für die Leser und Schöpfer: Gleichgewicht und Regeneration; 4. *Die Verwertung des literarisches Erbes,* gegenwärtige rumänische Variante des Problems; *Die Aktualität der Klassiker:* Bedeutung der Rückbesinnung auf das Essentielle, Authentische, die schöpferische Disziplin, das Monumentale, Bleibende, die Integration des schöpferischen Geistes der Tradition, die entschlossene Ablehnung des Oberflächlichen und Kurzfristigen.

KLASSIZITÄT

I. Allgemein-*adjektivische Bedeutung,* die die Totalität der Merkmale, des Geistes, der Doktrin, und der Struktur des Klassischen bestimmt, die Charakteristik des „klassisch"-sein, das Attribut des Klassischen

schlechthin; II. *Ästhetische Bedeutung*, vor allem von B. Croce vertreten: grundsätzliches, universelles und permanentes Merkmal der Kunst, „grossartig", „vollkommen", „schön"; Klassizität und ästhetisch werden synonym, aufgrund der Synthese von Klassizismus (= synthetisches, formales Moment) und „Romantik" (= leidenschaftliches, lyrisches Moment); das Resultat ist die künstlerische Schöpfung, der Klassizität äquivalent.

KLASSISCH UND MODERN

I. Älteste *literarische Polemik:* 1. Ewige Konfrontation zwischen *neu* und *alt;* 2. Ausgedehnt auf *das ganze Gebiet* der geschichtlichen *Werte* und Kausalitäten; 3. Universell-objektive, *geistige Situation;* 4. Klassisch und modern — *zwei Konstanten des europäischen ästhetischen Bewusstseins;* 5. Zwei kategoriale *Modellsituationen*, demonstrierbar durch rückfällige Argumente; II. *Das proklassische Plaidoyer;* 1. Vorliebe, temperamentale Zuneigung, *Geschmack;* 2. Existenz und Vererbung des *Archetypus;* periodische „Renaissance" und „Restauration"; 3. *Atemporale* und eleatische Geschichts-*Anschauung;* 4. *Die konservative soziale Ordnung;* 5. *Prestige des Vorrangs;* 6. *Grosser sozialer Kreislauf;* 7. *Autorität der* unbestreitbaren *Wahrheit;* 8. Effizienz und *Glorie der hohen moralischen Werte;* 9. *Gültigkeit des „Anfangs";* 10. *Eigentlich-ästhetische Argumente:* exklusivistische Strenge der klassischen Prinzipien; dogmatische Unvereinbarkeit von *modern* mit der Einfachheit, Natürlichkeit, dem Geschmack, der Komik und klassischen *Altertümlichkeit*; III. *Preis der Moderne:* totaler Umsturz der ästhetischen Perspektive, konvergente Gründe und Bedingungen: 1. *Generationskonflikt;* 2. *Psychologie der* sozialen *Konkurrenz* und Generation, Komplexe und Auseinandersetzungen, Interesse für sofortigen Erfolg; 3. *Aktualitätsprinzip;* 4. *Modeerscheinung;* 5. Behauptung des *Geschichtsbewusstseins;* 6. Überlegenheit der *modernen Zivilisation;* 7. Des neuen *„National-" Geschmacks;* 8. *Der modernen Sprachen;* 9. *Der Fortschrittsgedanke:* a) Tautologie der gängigen Bestimmung; b) die unerschöpfliche Energie der Natur; c) zyklische Philosophie der Geschichte; d) der kalendaristische oder biologische Zyklus; 10. *Die Richtungen des intellektuellen Fortschritts:* a) Erkenntniszuwachs; b) literarischer Fortschritt; 11. *Die Methoden des intellektuellen Fortschritts:* Ration und Erfahrung: a) Entwicklung des kritischen Geistes; b) Radikalisierung der Literaturkritik; IV. *Das moderne literarische Bewusstsein:*

1. Anspruch auf *gleiches Existenzrecht;* 2. Ersetzung des Nachahmungsprinzips durch *Nacheiferung;* 3. *Freiheit der Initiative;* 4. Kategorische Ablehnung der *Nachahmung;* 5. Affirmation *der Schöpfungsmöglichkeiten.* 6 Umwertung des *Neuheitsbegriffs:* a) Entdeckung eines neuen Universums und einer neuen literarischen Sprache; b) Aufkommen neuer literarischer Gattungen; c) neuer Geschmack und neue literarische Hierarchien; V. *Negation und vollständiger Bruch mit dem Klassizismus:* 1. Aufkommen des Bewusstseins *des Irrens;* 2. *Veraltern* der Klassiker; 3. Krise der *Gelehrsamkeit;* 4. *Ablehnung der Vorgänger;* 5. Tre nnung der Begriffe *Wert* und *Alter;* 6. *Psychologie der Anfechtung;* 7. E ntstehung der ersten systematischen *stilistischen Typologien;* VI. Dialektischer Gegensatz: 1. Dieselbe „*Naturlegierung*" formt gleicherweise die Klassiker und Modernen; 2. Die Modernen von heute sind die *chlassiker von morgen;* 3. *Klassisch und modern — Bezugswerte,* interdependent und in ständiger Verschiebung, Prozess des Veralterns und der Erneuerung; 4. *Gleichwertige* ästhetische *Schöpfungen;* 5. *Tradition und Inovation;* 6. Unausweichliches Zusammenspiel durch *Kontinuität,* Rückgewinnung und kontinuierliches Weiterschreiten; 7. *Kreative Synthese* anstelle des Widerstreits.

KOMÖDIE

I. Der ursprüngliche, predominierende Sinn: *Komödie = Schauspiel* oder *Theaterstück*; II. Spezialisierung noch in der Antike: die Darstellung des *Lächerlichen* und Hervorrufung des *Lachens; Komödie = komisches Stück:* die langsame Entwicklung dieser Bedeutung; tardive Verallgemeinerung; III. *Der ursprüngliche,* fundamentale *Impuls:* kritischer Geist, missbilligende Haltung, Satire; dionysischer Ursprung; der volkstümlich-satirische Charakter der alten Komödie; IV. *Der spezifische Gegenstand* der Komödie, seit der Antike definiert: moralische Defekte und Laster = moralische Kritik und Satire; die Renaissance akzeptiert und verallgemeinert diesen *topos*; V. Die Personifizierung der Laster durch *Charaktere, Masken* und komische *Typen;* komische Klassifikation und Charakterologie; VI. *Das soziale Medium* der Komödie: volkstümlich, unterschichtlich, demokratisch Menschen aus dem Volk, Bauern, Arme etc; die Entwicklung der realistischen Beobachtung und aktuellen Inspiration; VII. Die alte Theorie der *Nachahmung* definiert, auch ausserhalb der Komödie, die latente realistische Nei-

gung der Theorie: *Komödie=imitatio vitae;* Tradition und Geschichte dieses Begriffs; VIII. Die Schwierigkeit einer Bestimmung der *spezifischen Differenz:* Oszillation und demnach Ambiguität zwischen *Poesie und Drama;* literarisches Kunstwerk oder Schauspiel? Polarisation und Assimilation zu: Theaterstück, dramatisches Schauspiel, jedweder literarischen Arbeit unabhängig von der Gattung; jedes Werk wird so zur „Komödie": *Die göttliche Komödie, Die menschliche Komödie,* etc.; IX. Mannigfaltigkeit *der Arten* der Komödie; vorwiegend ausser-ästhetische Bestimmungen; geographische, professionelle u.a. Konventionen; Oszillation zwischen Farce und Drama mit zahlreichen Interferenzen; Klassifikation nach „Themen": Intrigen-, Charakter-, Sitten-, Helden-, Geschichts-; Tragi-Komödie, X. Die *negative* Bedeutung der Komödie: gekünstelt, komödiantisch, simuliert, unaufrichtig.

DIE KOMISCHE GATTUNG

Die komische Gattung = Komödie, Theater. *Einziger* Nebenbuhler: die epische Komik; ursprüngliches Zusammengehen von episch und komisch; die Entwicklung des Komödienbegriffs: I. Obskurer *Ursprung*; dionysische Riten und Prozessionen, Travestien, volkstümliche Zeremonien, verschiedene Formen des *komos* = ausschweifende Tänze und Gesangimprovisationen; die Tradition der Dionysos-*Dithyramben*, die der Gegenwart durch die Renaissance überliefert wurden; Entwicklung und Institutionalisierung zum Theater; das Konzept des Komischen klärt sich mit dem Aufkommen und der Entwicklung des ästhetischen Bewusstseins der Komödie II. *Hindernisse:* 1. Der *religiöse* Dogmatismus, traditionelle, antiprofane Haltung; die Einwände Platons, der Apologeten des Christentums, der jansenitischen, katholischen, protestantischen Theologen; 2. Der *ästhetische* Dogmatismus; seine Formen: a) starre, fixe, von der *Klassik* bedingte Struktur; b) die Nuancen und Entfaltungen des Begriffs der *Handlung;* c) Bestimmung der *Regeln* der Komödie; d) Erstarrung der *Funktionen* der Komödie in vorwiegend ethischer Richtung; Theorie des *utile dulci;* Lachen und *Katharsis;* e) Synthese des Dogmatismus: *geschlossene, einschränkende Definition* der Komödie, die sich der Interferenz und Kontamination mit andern Gattungen widersetzt; III. *Die kontinuierliche Liberalisierung* des Komischen, konträre Pendulation in Richtung einer Laisierung der profanen Mentalität des Komischen; IV. *Die Entwicklung der Komödie* geht in Rich-

tung derselben Liberalisierung; das Aufkommen einer *neuen*, der *alten* entgegengesetzten Komödie; V. *Modifikation des Begriffs Komödie;* innere Erosion und Erschlaffung in Schlüsselabteilungen; 1. *Die Handlung* wird verallgemeinert durch Legislation des Interdiktums persönlicher Angriffe; grösscre Freiheit gegenüber der Mythologie und Geschichte; Fehlen der aristotelischen Texte und implizite Vorschriften; 2. *Der Stoff* wird reicher durch die Ausrichtung auf allgemeine und soziale Themen, das Schauspiel des alltäglichen Lebens neben dem der aristokratischen Welt; das Aufkommen neuer Helden „bürgerlicher" Herkunft; 3. Die komischen *Charaktere* tendieren zu Individualisierung und Befreiung von Typologie; 4. *Antidogmatische Resistenz*, antiaristotelische Haltung; 5. *Liberale Neuinterpretation* der traditionellen Funktionen der Komödie; 6. Ähnlicher Bogen auch im *stilistischen* Bereich; vom „vornehmen" Ausdruck zur Volks- oder „gemeinen" Sprache; 7. Modifikation der traditionellen *Hierarchie* zur Tragödie. VI. Das Aufkommen des Begriffs der *Antikomödie;* die letzte Liberalisierungsphase der Komödie gehört zum *antiliterarischen* Mechanismus, der Zyklus des Begriffs der Komödie wird von ihrer eigenen Negation aufgesagt.

DAS KOMISCHE

I. Die Schwierigkeiten des *Komikbegriffs;* zahlreiche Verwechselungen und ausserliterarische, schwer auf einen gemeinsamen Nenner zu bringende Synonyme; II. Die vom Theater althergebrachte Verwechselung: *Komik = Komödie;* ihre Ungenauigkeit, Widerspruch durch die Existenz der epischen Komik, der komischen Situationen, gezeichneten Bänder etc.; III. Die ebenfalls altüberlieferte Verwechselung: *Komik = Ursache des Lachens;* die Kunst, Lachen hervorzurufen; Unterschied zwischen dem komischen und gewöhnlichen Lachen; die Ursachen des Lachens sind komisch, aber nicht jedes Lachen ist komisch; „Lacharten" unliterarischer und untheatralischer Herkunft: 1. Physiologische; 2. Psychologische; 3. Soziale; IV. *Komik ist nicht Ausdruck des Lächerlichen:* die Gründe, welche eine Beobachtung des Lächerlichen ermöglichen. die Technik der Interpretation und des literarischen Ausdrucks der Komik: 1. *Die kritische Haltung* der Inadhäsion und des Einspruchs; Satire; Demaskierung, Missachtung, Zerstörung; 2. Latente oder ausgesprochene *Überlegenheit;* Tendenz zur Herabsetzung und Verkleinerung; Parodie und Umsturz; unbegrenztes Verspotten; *alles* kann lächerlich gemacht werden; 3. Das verborgene oder geäusserte Bewusst-

sein des *widerstrittenen Ideals, des negierten und verkleinerten „hohen" Werts*, der *Abnormität;* die Komik ist „traurig"; 4. *Komisches Empfinden* menschlicher *Defekte;* die Typologie der komischen Situationen, abgeleitet aus dem Bild des Wertezerfalls; Oszillazion des kritischen Geistes zwischen zwei Polen, bedingt durch: Vergewaltigung oder Exzess, Erstarrung und Routine der kollektiven Normen; ausgeprägte Vorliebe für moralische Degradation und Gebrechen; Tendenz zur Überwindung von „Hindernissen"; 5. Die *Kontrastidee* fasst die Modalität dieser Gegensätze und ständigen Überwindungen zusammen; Minimalisierung und Inversion der festgesetzten Verhältnisse; die grundlegende komische Inkrimination: die falsche Überlegenheit, Vorspiegelung, leere Eitelkeit; Konflikt zwischen Wesen und Erscheinung, Gehalt und Form; 6. *Klassifikation der Arten des Komischen* bezüglich der existenten Gegensatztypen; absteigende Typologie: Blüte/Dekadenz, absolut/relativ etc.; 7. *Das Pseudogesetz der Komik;* die typische Abnahme der Kontraste; die Komik stufenweise, mit der Tendenz zu Individualisierung und Nominalisierung durch Identifizierung mit der Technik eines einzelnen Autors: „Molièresche", „Caragialesche" Komik; 8. Die Komik kann nicht in Reinkultur isoliert werden; ambiguöse literarische Existenz; latente Interferenz; *Komik/Tragik;* Permanenz und Universalität dieser Tatsache, literarisches Thema, philosophische Lösung; *schematische Definition der Komik:* Ausdruck einer kritischen Haltung der Überlegenheit im Namen von widersprüchlichen Werten oder Normen, begünstigt vom Schauspiel der Unstimmigkeiten und lächerlichen Kontraste; V. *Die Modalität der literarischen Komik*, hervorgerufen durch *die Technik der komischen Distanz:* 1. *Die Abstandnahme*, durchschnittliche innere Bestimmung; 2. *Die Nüchterheit der Selbstreflexion;* 3. *Karikaturale Übertreibung*, ihre literarischen Formen; 4. Hervorrufen des *Überraschungszustands*, die Komik ist per definitionem unvorausschaubar; VI. Das Problem der *Typologie* und *Entwicklung* der Komik; Unmöglichkeit fixer Typologien; die Tendenz der modernen Komik zur Andeutung, Parabel und zum Symbol; der Verfall der groben grellen Komik.

SCHÖPFUNG

I. Essentielle Unterscheidung: *Schöpfung = herstellen, schöpfen* und *Schöpfung* = Erzeugnis, fertiges Werk, das die traditionellen Elemente *anders* kombiniert; Schwierigkeiten des Problems: 1. *Was ist die*

Schöpfung? Welches ist ihre Essenz? Ontologisches Geheimnis; 2. Wenn jede *Schöpfung = Werk (literarisches)*, so ist die Definition der Schöpfung identisch mit der des literarischen Werks im algemeinen: demnach: wieviel Werke, soviele Schöpfungen; Schöpfung = Literatur, Form, Struktur etc.; 3. *Einzigmögliche Lösung:* Studium der *explikativen Typen* der Schöpfung; *statische* und *dynamische* Lösungspaare; Unterscheidungen zwischen *Schöpfungstypus und Schöpfertypus;* die Typologie des Schöpfers ist reduzierbar auf die alte Antinomie *poeta vates / poeta faber;* II. *Die Schöpfung = religiöse*, irrationale *Erfahrung*, *mystischer Akt;* traditionelle Definitionen: 1. *Enthusiasmus*, göttliche Exaltation, die Tradition dieser Theorie, der Renaissance und dann der Moderne überliefert; 2. *Inspiration*, Laisierung und Psychologisierung des schöpferischen Aktes; 3. *Der poetische Rationalismus*, die Tradition des Begriffs *ratio poetica*, seine moderne Verwertung und Neuinterpretation; III. *Schöpfung = demiurgischer Akt:* 1. Das mythologische Stadium der Definition: die Schöpfung wiederholt den *kosmogonischen Akt ex nihilo;* die Theorie der Analogie zwischen dem göttlichen und dem literarischen Werk; Schöpfer = Gott; vom göttlichen „Archetyp" zur „inneren Anschauung"; 2. *Schöpfung = Nachahmung*, die Alternativen dieser Definition: passive oder aktive, effektiv schöpferische Nachahmung, äquivalent der *Erfindung?* Schöpfung = zweite Natur, die Gegenschöpfung der Natur; „Fiktion" und „Legende" der Kunst; IV. Schöpfung = *natürliches* oder *künstliches* Werk? 1. Die Homologie: irrationale Schöpfung = *natürliche Schöpfung;* verschiedene Definitionen: Organizität, Naivität, Ehrlichkeit, Authentizität; 2. Die Theorie der *artifiziellen Schöpfung*, Entwicklung von ars (Technik), Produkt eines Artifex zu Handwerk, Konstruktion, Industrie poetischer Kunstgriffe; klassische und moderne Widerstände; die Grenzen und Widerstandsfähigkeit des Begriffs artifiziell; V. Schöpfung = *spontanes oder regelhaftes Werk?* 1. Die Formen der *Spontaneität:* Expression, Impuls, innere Energie; 2. Intellektuelle *Disziplin* der Schöpfung; das Talent kann durch Technik nicht ersetzt, nur perfektioniert werden, ebenso durch Prinzipien, Normen, Bildung; die Wirkung des Zwangs, der natürliche Impuls ist ungenügend; Tradition des Begriffs der Ausarbeitung, Konzentration, Ausdauer, Organisation und des schöpferischen Plans; VI. *Synthese* beider Theorien: *Spontaneität und Disziplin:* 1. Zusammenwirken von *Ingenium und Ars;* die Tradition dieser Zusammenarbeit: *inventio/judicium, Natur/Künstlichkeit;* moderne Varianten der klassischen und romantischen Inspiration: rationeller Enthusiasmus, Genie, Geschmack etc.; gegenwärtige Theorien; 2. Die *reflexiv-intuitive* Synthese durch *Autoreflexion*, Distanzierung zwischen dem poetischen (Subiekt) und empirischen (Objekt) Ich; Antizipationen dieser Position; 3. Die Technik der Autoreflexion durch

schöpferische *Distanzierung*, das Pseudo-Gesetz der progressiven Distanzierung; die Bedingung der Luzidität, der inneren Ausgeglichenheit, „Kälte", Notwendigkeit der Selbstkontrolle: Autoreflexion setzt *Entpersonalisierung und Objektivation* voraus; Schöpfung impliziert Selbstkritik; die substantielle Identität zwischen Schöpfer und Kritiker; VII. *Widerlegung der* diesen Folgerungen opponenten *Vorurteilen:* 1. Der *Exklusivismus* der „Schöpfung" als bloss belletristisches Attribut; jede literarische oder kritische Gattung ist schöpferisch; 2. Das Vorurteil der gewollten *Originalität;* Originalität ist eine natürliche Tatsache und Folge; die Schöpfung ist *Lust* und *Freude*, nicht Zwang oder Verpflichtung; 3. Ablehnung der *Schöpfung als Gemeinschaftswerk;* Unmöglichkeit der schöpferischen Identifikation.

LITERARISCHE STRÖMUNG

I. *Die gegenwärtige Krise* des Begriffs literarische Strömung; die gängigen Definitionen legen Gewicht auf ausserliterarische Faktoren: 1. *Ästhetisch-stilistische Kategorie*, Typen, Themen, rückbezügliche oder repräsentative stilistische Eigenarten; die Assimilation der literarischen Strömung mit dem Begriff der literarischen *Tendenz;* die Grenzen und der Anti-Historismus dieser Deutung; 2. *Literarische Schule*, charakterisiert durch; a) *die Tendenz der Organisation;* b) eine *Gruppe* oder ein *System einheitlicher stilistischer Verfahren;* 3. *Literarische Periode* oder *Epoche;* die Schwierigkeiten der Einordnung und Periodisierung im Falle individueller Werke und der einzelnen Nationalliteraturen; II. Die *Schwierigkeiten* der Situierung, Einordnung und Erklärung der Strömungen: 1. *Geschichtliche*, die Grenzen und der Zwang der chronologischen Anhaltspunkte; Unmöglichkeit der scharfen Abgrenzung, Abweichungen und Unstimmigkeiten; 2. *Geographische;* Unmöglichkeit der territoriellen Lokalisierung, die Strömungen wandern; zahlreiche Phänomene der Nachahmung, Osmose und Synchronisation; 3. Unausweichliche *Interferenzen* durch Überschneidung der historischen und geographischen Faktoren in Zeit und Raum; rumänische Bestätigungen und Beispiele; 4. Die *soziale* Definition der Strömungen, die Grenzen solcher Erklärung; Nonexistenz einer Paralellität zwischen sozialen und ästhetischen Fortschritten; Unmöglichkeit der einheitlichen sozialen Hierarchisierungen und Erklärungen; eine Strömung kann von verschiedenen sozialen Schichten vorangetrieben werden; III. Das Problem der *Genese literarischer Strömungen*, das Resultat der Konvergenz der Tendenzen eines

geschichtlichen Moments als gemeinsame Resultante und Beitrag einiger ausgeprägter Persönlichkeiten: 1. Die Notwendigkeit fördernder *objektiver Bedingungen* für die Intervention einer Persönlichkeit und die Rezeptivität des Mediums; „Strömungen ohne Autoren?" Ablehnung der Theorie präexistenter Strömungen, des Genies als simpler Exponent, des exzessiven Personalismus; 2. Die unvorhersehbare, überraschungsreiche *Biographie* der Strömungen; irreversibler geschichtlicher Verlauf: von der Geburt zum Tod; Unmöglichkeit der Regeneration von Strömungen; 3. Gibt es einen *geschichtlichen Rhytmus* der Strömungen? Phänomene der Undulation, Alternanz, Antithese? Die Konfrontation, der Wettstreit und „Naturalselektion" der Strömungen; IV. *Der Gehalt des Begriffs der literarischen Strömung:* 1. Notwendigkeit und Insuffizienz des *ideologischen* Kriteriums; die literarischen Strömungen sind nicht einfache ideologische Reflexe; Interferenzen, Gegensätze und Inadhäsion zwischen Literatur und Ideologie; Die *Einheit ästhetischer Überzeugungen*, allgemein ausgesprochen in *Manifesten;* die literarische Strömung ist dennoch nicht nur ein ästhetisches Programm: Strömungen ohne Programm; mehrere Programme für eine Strömung; Unterscheidung zwischen *Programm* und *Strömung:* immer zahlreichere Strömungen ohne Programme; essentielle Bestimmung: die Idee und der Wille zum Ausdruck des *Neuen;* 3. *Die Essenz* der Strömung: der *Orientierungs-Sinn* einer Strömung, die Bewegungs- und Entwicklungsrichtung einiger literarischer Ideen und Formen; die Strömung: „Idee = Gewalt", offensiver, polemischer, avantgardistischer Geist in geschlossenen Medien, Gruppierungen um eine Persönlichkeit; V. Die *Grenzen* des Begriffs literarische Strömung: 1. Inexistenz der reinen, präzis konturierten Strömung; die literarischen Persönlichkeiten gehen über die Strömung hinaus; die permanente Inadäquanz zwischen der Persönlichkeit des Schöpfers und der Strömung, anwendbar nur auf minore, konformistische, bezeichnende Schriftsteller; die Persönlichkeit verwirft sowohl den Begriff als auch die Einordnung in die Strömung; 2. Strömungen sind nur *a posteriori* definierbar, ausserhalb und aus Distanz; der Auftrag kommt erstlinig den Literaturkritikern und — historikern zu.

DEKADENZ

I. Die grosse Elastizität und Verwirrung des Begriffs; Verschmähung durch einige Schrifsteller, die selbst zur Verbreitung und Verhärtung der Verwirrung beitragen; II. *Der Ursprung des Dekadenzbegriffs:* die

zyklische Philopsophie der Geschichte: 1. *Dekadenz* — Ausdruck der Epochen der Korruption, des Verfalls und der Zersetzung, die den Höhepunkten der grossen Zivilisationen folgen; Folge der Geschichtserklärung als *corsi* und *ricorsi*, in Wellenbewegung; 2. *Die Biologie* stellt das gleiche Bild des Dekrements und des unweigerlichen Todes: die Organismen werden geboren wachsen, altern und sterben; 3. *Vier Typen des geschichtlichen Verfalls;* Exemplifizierung und Nachweis der ästhetisch-literarischen Dekadenz durch: a) das historisch-soziologische Phänomen des *Alterns der Kaiserreiche;* b) *Ende eines historischen Zyklus;* c) *allgemeine Krise der Werte*, Aufgabe oder Negation der grossen Ideale; d) *das Schauspiel des Sittenverfalls*, der Korruption der öffentlichen Moral; 4. *Die Partizipation der Literatur* am ewigen und universellen Phänomen der Dekadenz; periodische Klage in *allen* Zeiten über die „Dekadenz" der Literatur; Kontinuität des Begriffs seit der Antike bis heute; III. *Ästhetische Definition* der Dekadenz: Aufgabe oder Negation der literarischen Prinzipien und bewährten Formen; Antiklassik und Antitraditionalismus; erste rumänische Bestimmungen; IV. *Dekadenz — ewiges Phänomen;* die Wellenbewegung der Literaturgeschichte legitimiert und „rehabilitiert" die Dekadenzerscheinungen; ihre Ambiguität: das Ende des einen konstituiert den Beginn eines andern Zyklus; historische Beispiele; Inexistenz absoluter Dekadenz; rumänische Gegenströmungen; Ablehnung mechanischer Paralellen: soziale literarische Dekadenz; V. *Geschichtliche Definition* der Dekadenz: 1. Die antike Literatur, speziell die lateinische, der Jahrhunderte II—VI u. Z.; 2. Europäische literarische Strömung, vor allem in Frankreich gegen Ende des XIX. Jahrhunderts theoretisch bestimmt; VI. *Das Programm der modernen Dekadenz:* 1. *Negativistischer*, oppositioneller und revoltierender *Geist* im Sinne der „Avantgarde"; radikaler Antikonformismus; 2. *Gewaltsamer Kultus der Inovation;* 3. *Raffinierter und korrupter Esprit;* Ausbildung der „dekadenten" Psychologie: Exazerbation, Exzitation, starke, artifizielle, brutale, perverse Empfindung; 4. *Formalistischer Geist* in doppelter Bedeutung; a) Vorliebe für das Künstliche; systematische Opposition *Kunst-Natur;* b) ausschliesslich technische Beschäftigungen von grosser Virtuosität und stilistischer Raffinesse; VII. *Ästhetische Definition der Dekadenz:* die Literatur „verfällt", wenn sie die Kondition der Kunst ignoriert, übertritt oder verfehlt; Dekadenz = = Non-Poesie, Non-Literatur; eindeutig polemische Bedeutung; die Notwendigkeit der historischen Perspektive für die Berichtigung der scheinbaren oder falschen „Dekadenz"; VIII. *Die objektiv-ästhetischen Kriterien* der literarischen Dekadenz; die Grundlagen einer legitimen, undogmatischen Kritik der Dekadenz: 1. *Die Auflösung der Einheit* und ästhetischen Kohäsion; 2. Opponente Tendez der Fusion und „Korrespondenz" der Künste;

3. *Die Erschöpfung* der schöpferischen Kraft ist unter Umständen determiniert von objektiven, *sozial-historischen* Hindernissen: fehlendes Klima und hinderliches Milieu der künstlerischen Entwicklung; 4. *Perfektion und Systematisierung der Verfahren* bis zur Grenze der Wiederaufnahme, Wiederholung, Konvention; Übergewicht des Künstlichen, Akademischen, Epigonentums; IX. *Die endliche Dekadenz des Dekadenzbegriffs;* unweigerliche Vulgarisierung und Parodierung durch publizistischen Missbrauch.

DRAMA

I. *Fundamentale Bedeutung:* Existenz einer *Handlung*, mehrdeutiger Begriff: 1. *Epische* Handlung (Geschehnisse, sukzessive Vorkommnisse; „Mythen" und „Fabeln"); 2. *Theatralische* Handlung, auf der Bühne abrollend, daher die Festigung der Synonymie: *dramatische Handlung* = = *Theaterstück* = *Theateraufführung*; II. Obwohl falsch, geht die *Tradition dieser Identifikation* bis in die Antike zurück: 1. *Drama* = Bühnenhandlung, impliziert jedes *Theaterstück*, jede Gattung von *Theater;* 2. *Die Totalität aller* Theaterstücke, durch Extension die Totalität der dramatischen Literatur ohne Gattungsunterschiede; auch dem Begriff der *Dramaturgie* überlieferte Vielsinnigkeit: a) Totalität der dramatisch-theatralischen Produktion eines Autors, einer Epoche, Literatur; b) Kunst und Technik der Aufführung; c) ästhetische Theorie der dramatischen Gattung; erste Verschiebungen zwischen dem *dramatischen Text und dem dramatischen Schauspiel;* Notwendigkeit dieser Unterscheidung; III. *Drama = dramatische Poesie*, literarische Modalität mit oder ohne theatralische Bestimmung; Werk eines „Dichters" = „dramatisches Poem"; Geschichte dieses Begriffs; grundlegende Eigenarten: Nachahmung, Handlung, Dialog, Helden; Primat des Textes: die Existenz der Lesedramen am Gegenpol der Behauptung: *Drama* = = *Theater;* IV. *Die Schwierigkeiten der Konstituierung eines spezialisierten Dramenbegriffs*, tardiv, von mannigfachen Restriktionen und Reserven begleitet; Fehlen der aristotelischen Tradition; Aristoteles und seine Kommentatoren sprechen nur von Tragödie und Komödie; 1. *Weitläufige Vorläufer:* die verschiedensten regellosen theatralischen Arten ausserhalb der aristotelisch klassischen Tradition, beginnend im Mittelalter: *Autos*, *Moralités*, *Tragicomédies* etc.; die Tragikomödie vor allem antizipiert und fixiert den Dramenbegriff als „gemischte Gattung": Verschmelzung von tragischen und

komischen Situationen; 2. *Aufkommen des* spezifischen *technischen Terminus:* Anfang des XVIII. Jahrhunderts; unweigerliche Bedeutungsoszillationen: „Theaterstück", „Tragi-Komödie", „neue Gattung", „romaneskes Drama", „Haustragödie"; das Drama assimiliert anfänglich die Essenz des Begriffs „Tragi-Komödie", ohne ihn in seinen Bestimmungen zu gebrauchen; Aufkommen der Eigenarten, die den Dramenbegriff bereichern und effektiv präzisieren: Heranziehen neuer Helden und theatralischer Themen für ein neues Publikum — das „bürgerliche"; die „produktiven" sozialen Schichten werden auf die Bühne gebracht, die „Haus-" und „Familienszenen", spezifisch dem Alltag, Evokation der elementaren, sentimentalen und moralischen Konflikte; Diderot festigt diese dem XVIII. Jahrhundert typische Auffassung des Dramas; V. *Die gegenwärtige Bestimmung des Dramas* ignoriert diese Prinzipien und behält nur die gebräuchlichen, extensiv traditionellen und mithin sehr elastischen Begriffe bei: „dramatische Handlung", „Theaterstück"; die grosse moderne Laufbahn der *bildlichen Bedeutung* des Dramenbegriffs: „Lebensdrama", „Katastrophe" ausserordentliches, bedeutendes Ereignis, etc.

DIE DRAMATISCHE GATTUNG

Schwierigkeiten der Bestimmung der dramatischen Gattung: wenn „dramatische Gattung" = „Drama", so erscheint die dramatische Gattung und ihr Begriff im XVIII. Jahrhundert; wenn „Drama" = dramatische Handlung, Theaterstück, so hat die Entwicklung der Gattung eine bedeutende Tradition; Unmöglichkeit der Identifikation, in beiden Fällen, der *Geschichte der dramatischen Gattung* mit der *Theatergeschichte* und der *Dramaturgie;* I. *Der Ursprung der dramatischen Gattung und ihres Begriffs:* antike Formen ritueller Aufführungen, Zeremonien und dramatischer Szenarien religiösen Ursprungs (Dithyramben etc.); das Aufkommen des Dialogs; Laisierung des dramatischen Rituals; II. Die *Biographie des dramatischen Gattungsbegriffs;* kontinuierliche Weitung des Gehalts, Integration zahlreicher „Arten"; wahre „Explosion" im Barock und XVIII. Jahrhundert; Aufkommen und Anerkennung zahlreicher „Bastarde" und dramatischer Zwitterbildungen: von der „komischen Pastorale" zum „Melodrama"; das „romantische Drama" und dann das „Wagnersche" streben nach literarischer und künstlerischer Synthese; ungeheuere Ausdehnung der Sphäre der dramati-

schen Gattung in der Gegenwart: ständiges Aufkommen neuer „Arten", teilweise unter dem Einfluss der *Massenmedien;* extreme Relativierung der gegenwärtigen Typologie des „Dramas"; III. Entwicklung in zwei Phasen der Definition der literarischen Gattungen, Pseudo-Gesetz; erste Phase: die *Dogmatisierung* des dramatischen Gattungsbegriffs: 1. *Konstituierung der „Einheiten"* von Handlung, Zeit und Ort; progressiver Übergang einiger empirischer aristotelischer Bemerkungen zu „Gesetzen" in der Renaissance; 2. *Konzeption der Reinheit* der dramatischen Gattung, die Theorie der Bewahrung vor Kontaminationen und „gemischten" Formen; 3. Exakte *Hierarchisierung:* das Drama: zentrale, höchste Gattung der Literatur; 4. Obligatorische *Funktionen* in der traditionellen Spähre: *utile dulci*, mit ausgeprägten Nuancen von Puritanismus und moralischer Festigkeit; starke klerikale antitheatralische Widerstände; IV. *Weitung und wachsende Liberalisierung* der dramatischen Gattung, umgekehrte Bewegung, die auch gegenwärtig andauert: 1. *Rebellion gegen die „Einheiten";* erste ausgeprägte und theoretisierte Initiativen im Barock; Entwicklung antinormativer Haltung im XVIII. Jahrhundert und vor allem in der Romantik; 2. *Die Affirmation des Dramenbegriffs*, Befreiung vom Prestige und dem Exklusivismus der Tragödie eben durch die Konstituierung dieses Begriffs; 3. Aufstellung einer *neuen Hierarchie* der dramatischen Werke: das „moderne" Drama dem „antiken" überlegen, das „romantische" Drama — qualitativ und evolutiv — dem „klassischen" überlegen etc.; gegenwärtige Einsprüche und Neuhierarchisierungen; 4. *Verschiebung der alten*, an Regie und Schauspielkunst gebundenen, *Theaterklischees;* Erscheinung der Aufklärungstendenz des dramatisch-theatralischen Mechanismus (Sabbatini, Diderot); Selbstparodie, gegenwärtiges Antidrama, moderne Theoretisierung der „Komödie der Komödie", in der alle „Fäden" aufgedeckt sind.

DAS DRAMATISCHE

Das Dramatische — dem Drama und der dramatischen Gattung überlegene Kategorie; allgemeine Zusammensetzung der Literatur: I. *Das literarische Werk schliesst dramatische Elemente ein*, eine Entdeckung des romantischen Geistes; die gegenwartige deutsche Ästhetik vertritt dieselbe Auffassung: das Dramatische ist eine ursprüngliche Komponente der Literatur (neben dem Epischen und Lyrischen), „Natur form der Poesie", konsub-

stantiell — in schwankenden Proportionen — allen Gattungen; die Schwierigkeiten einer Definition: 1. Auf *sprachlicher* Ebene; ihre „dramatischen" Aspekte (viele Definitionen geben „theatralische" Situationen wieder: Dialog, Anruf etc.); 2. Die Assoziation *lyrisch — dramatisch:* das Ich im Widerstreit mit andern Ichs, in Kontrast oder direktem Antagonismus; 3. *Die episch-dramatische* Wesensverwandschaft; identische literarische Verfahren; die Interdependenz Roman — Theaterstück, Dramatisierungen und „dramatische" Erzählungen; II. *Das Dramatische — nicht Synonym des Theaters;* übertheatralische, überszenische, überregisseurhafte Kategorie; Widerlegung der gängigen Verwirrung durch: 1. *Schauspieler*, die im dramatischen Text, so literarisch er auch ist, nur ein Szenarium, einen Prätext szenischer Exhibition sehen; 2. *Ästhetiker*, die das Drama exklusiv von äusseren Aspekten her bestimmen: die Theateraufführung, ein auch von der modernen Theatralogie aufrechterhaltener Irrtum; III. *Scheidung des Dramatischen* vom Exklusivismus des Theaters, Theatralischen, Komödiantenhaften, „Welttheaters"; essentielle Unterscheidung schon bei Aristoteles zwischen der Tragödie „an sich" und „im Lichte der Aufführung"; das Dramatische existiert „an sich"; viele Schriftsteller haben das Bewusstsein vom unaufführbaren Stück, das Drama ist nicht Theater; die Existenz der episch-dramatischen Wesensverwandschaft verhindert die Assimilation der beiden fundamentalen literarischen Situationen; die Verwirrung speist auch: 1. *Die alte und missbräuchliche Synonymie des Begriffs der Handlung:* Handlung (dramatisch) unterscheidet sich klar von Erzählung (episch); a) aufführbare Stücke ohne dramatische Spannung; b) übertriebene Intrige schadet der dramatischen Handlung; 2. Bestimmungsirrtum des Dramatischen durch *die Existenz der Personen;* Träger oder Exponenten des Dramatischen, nicht aber seine obligatorische Kondition; 3. Das Dramatische ist nicht abhängig vom *Dialog*, der, mehr oder weniger, in jeder literarischen Gattung frequent oder präsent ist; IV. *Die Essenz des Dramatischen ist der Konflikt:* jeder antagonistische Aspekt, Konfrontation von Helden, Situationen, Ideen etc. literarisch ausgedrückt; *das Schema des dramatischen Konflikts:* 1. System *entgegengesetzter Kräfte*, sich widerstreitende Verhältnisse, Aktionen und Reaktionen; 2. Existenz des *Hindernisses*, der Barriere und des Widerstandes; 3. *Die Kollision*, der Schock, drauffolgende *Krise* oder *Gleichgewichtsstörung;* 4. Innere oder ausgesprochene *Spannung* (Warten, Anspannung, Konfrontation), die nach Lösung verlangt; V. *Das Verfahren der dramatischen Technik:* typische Distanzierung und Objektivation der Literatur, angewendet auf die dramatische Gattung, Widerlegung der Theorie der „Theaterillusion": 1. *Luzide Annahme der Konvention*, Bewahren der Distanz zwischen Szene und der Aufführung im Bewusstsein; 2. *Spezifische Objektivation und Selbst-*

reflexion, fortschreitende Distanzierung des Ich von den eigenen Konflikten; 3. Die *Überraschung*, die unvorhersehbare Folge der Geschehnisse; Suspension, das *„retardierende" Moment*, schon von Goethe erkannt, Vielschichtigkeit; das Dramatische ist „symbolisch"; VI. *Typologie des Konflikts*, von *aussen* nach *innen*, von *konkret* zu *abstrakt;* dramatische Situationen, einordnungsfähig in praktisch unendliche Schemata; Verzeichnis der „typischsten" Konflikte; VII. *Unmöglichkeit „der Krise" des Dramatischen*, nur des Theaters.

DIE EPISCHE GATTUNG

I. Das Epische — eine organische Komponente der *poetischen Essenz*, neben dem Lyrischen, Dramatischen und Komischen eine eigenständige Gattung; die spezifisch literarische Gattung ist eigentlich der *„Polygenus"*, als ewige und universelle Gegenwart der epischen Gattung; II. Das Epische, eine *ursprüngliche Gattung*, doppelte Hypostase: „Naturform der Poesie" in Goetheschem Sinne; anfängliche, ursprüngliche Gattung, aus mythischen und eposhaften Szenarien abgeleitet; die romantische Tradition des Epischen, primitive Gattung als Quelle der Literatur; III. Die Folgen dieser Konzeption für *die Definition des Epischen: Epos = Epopöe;* homerische Tradition der Identifikation: episch = Heldenpoem, erste ausländische und rumänische Definitionen; IV. *Die Dogmatisierung* der Definition des Epischen (Eposhaften); 1. Proklamation des *absoluten Vorrangs* des Epischen; unbestreitbare qualitative Überlegenheit; 2. *Obligatorische Bedingungen* des Gehalts: aussergewöhnliche Geschehnisse, erlesene Helden, eminente Rittertugenden; 3. *Anlage* und *Morphologie* des Heldenpoems; wahres Abbild der klassischen Tragödie: anrufender Satz, Narration, Lösung; Bestimmung der idealen Abschnitte; 4. Traditionelle Finalität: *episch und pädagogisch;* die Epopöe vertritt nur die heldischen Tugenden; heroisch-moralisierende Interpretation des alten Prinzips *utile-dulci;* 5. *Die enzyklopädische*, aglutinierende *Struktur* der Epopöen, die Texte mannigfaltigen Gehalts durch zahlreiche Einschübe verarbeiten; „enzyklopädische" Interpretation *der Bibel*, *Göttlichen Komödie*, Nationalepen; 6. *Das homerische Modell:* die Bewunderung wird hinweisender Imperativ: die Dichter *müssen* Epen nach dem homerischen Beispiel schreiben; V. Der umgekehrte Prozess der *Liberalisierung* sichert der epischen Gattung ihre wahre Identität;

Verschiebung des Begriffs; erste „moderne" antidogmatische Anfechtungen; Untergrabung des Ruhms Homers; Anerkennung des Werts der „nationalen" Ependichter seit *Vergil;* Aufkommen der einander konkurrierenden epischen Gattungen: *il romanzo*, progressive Trennung des Romans vom Epos; das Gleichgewicht *docere-delectare* wird zugunsten epischer Freiheit aufgegeben: das Epische wandelt sich in „profane", laisierte Literatur um, die Elimination des Wunderbaren; Aufkommen der Parodie, das Lächerlichmachen des Heldenpoems: *das heroisch-komische Epos;* die Liberalisierung entspricht auch der sozialen Entwicklung; der bürgerliche Geist assimiliert die aristokratisch-feudale Mentalität des Epos nicht: der Anachronismus des klassischen Epos in der moderner Zivilisation; „Nationalisierung" des Epos; VI. *Adäquate, korrekte Definition* der epischen Gattung durch Aufgeben der homerischen Bestimmung und immer breitere Bestättigung der neuen Erfahrungen und erzählenden Gattungen; essentielle Trennung zwischen *Epos* und *erzählend* — das Werk der Renaissance; Minturus unterscheidet zwischen: *puri* (erzählenden epischen Dichtern) und *veri* (heldischen); progressive Anerkennung der Synonymie: *episch = erzählend*, verdoppelt von ihrer Ausdehnung: *epische Gattung = Totalität aller Arten und Formen des Erzählens;* die Entwicklung des Romans festigt diese Verschiebung und semantische Liberalisierung vollends.

DAS EPISCHE

I. *Das Epische:* vor der Konstituierung einer „literarischen Gattung" bestimmt das Epische eine *Essenz* und einen *Wahrnehmungswinkel der Existenz* und des Universums; in seiner ersten Hypostase gehört das Epische zum Werden der „Geschichte", im zweiten Fall (Äquivalent der Schöpfung) löst sich das Ich von der Geschichte, die es „berichtet"; d.h. indem das Ich die Geschichte berichtet, *erzählt es sich selbst;* 1. Die grundlegende *Übereinstimmung* der Zustände und mithin der literarischen Gattungen wird dergestalt erneut bewiesen; das literarische Ich kann gleichzeitig episch, lyrisch, komisch, dramatisch sein; Situation des Umlaufs; episch — „forma naturata" der Poesie; 2. *Die Universalität des Epischen: alles* kann erzählt werden; dem Komischen, Dramatischen und Lyrischen gleich, ist das Epische allen menschlichen Aktivitäten und Phänomenen, und implizite den literarischen, interferent; 3. Die Poesie, die Literatur in weiter Auffassung *erzählt und*

beschreibt gleichzeitig: beschreibend erzählen und erzählend beschreiben wir; 4. Die unweigerliche *Interferenz* der literarischen Gattungen führt zu komplexen doppeldeutigen Phänomenen: das gleiche Ereignis kann „gesungen", erzählt, szenisch dargestellt werden; *die Narration* — Kern des Epischen — stellt drei Fragen: *wer, was, wie* erzählt?; II. *Wer* erzählt? Drei essentielle Erzählertypen, noch in der Antike erkannt: 1. Der *typisch-exemplarische Erzähler* = der *Autor*, der in seinem Namen spricht als: a) imaginärer Erzähler, der die Erfindung seiner eigenen Aktivität vorspiegelt (seiner fiktiven Autobiographie); b) objektiver Erzähler fiktiver Narrationen; 2. Der Autor tritt hinter die *Hauptgestalt* zurück; Konvention und Theorie des *erzählenden Ich;* 3. *Mehrere Personen*, Stimmen des Autors, durch die sie sich ausdrücken; jede erzählt ihre „Geschichte"; Alter dieser objektiven Typologie; III. *Was* wird erzählt? Ästhetisch-etymologische Tradition: mündliche, vorgetragene oder gesungene Erzählung: 1. *Der Mythos*, erstes und ältestes episches Szenarium (Mythologie, Legende, Hagiographie etc.); permanente Alternanz: Mythisierung — Entmythisierung; der Mythos hält die Geschichte auf; seine anti-epische Essenz; 2. *Geschichte*, Übereinstimmung Geschichte — Narration; essentielle epische Quelle: das erinnerte, erlebte, geschriebene geschichtliche Ereignis; klassische Trennung: „wirkliche" und „mögliche" Geschehnisse (Aristoteles); kontinuierliche Öffnung der geschichtlichen Narration ins Phanthastische, Romanhafte; IV. 1. *Wie* wird erzählt? Im Rahmen des notwendigen Objektivierungsprozesses entsteht die spezifische Form der *epischen Objektivation;* die Permanenz *des Ich* in der Narration durch verdoppelte Distanzierung: Reflexionsobjekt gewordene direkte Partizipation, Selbst-Narration: a) das Pseudo-Gesetz der indirekt proportionalen Entfernung: je grösser die Distanz zur *geschichtlichen Wahrheit*, umso kleiner die Distanz zur *Wahrheit der fiktiven Erzählung;* epische Erfindung der Geschichte überlegen; grössere Mannigfaltigkeit an Sujets; um erzählt zu werden, muss das Geschehnis „historisch", abgeschlossen, überholt sein; der Prozess der verpflichtenden *Distanzierung:* der Autor kennt die Richtung der Erzählung, die er von Distanz leitet; 2. *Distanz im Inneren der Geschehnisfolge*, Abstand, Regruppierung und Organisation zwecks ständiger Stimulierung der *Neugier, Erwartung; die Technik* des epischen „Interesses": a) sukzessive *Übermittlung* an Informationen; b) *Tarnung* des „was folgt"; c) *Verspäten*, Verschieben der Lösung; d) Einführen von *Hindernissen;* e) *Suspension;* f) *Überraschung*, unerwartete, originelle Lösung; V. *Die Narration*, ein literarisches Produkt der epischen Technik; Gruppe von Formel-Definitionen: 1. *Narration = Geschichte*, Geschichte als grundlegend „epische" Hypostase; Argument, Fabel, Thema; 2. *Intrige* — Ausführung der epischen Elemente, Verkettung der Abenteuer;

Handlung oder Sujet? 3. Die Narration ist eigentlich *über-geschichtlich:* Geschichte — unwiederholbar, Narration — wiederholbar; die Bedingungen der Narration eines geschichtlichen Geschehnisses: a) Gliederung und Integration in ein *Motiv;* b) *Typisierung*, Notwendigkeit der *Leitmotive;* c) Unterscheidung der epischen *Funktionalität* von der geschichtlichen *Kausalität;* 4. Essentielle Unterscheidungen zwischen epischer *Narration* und geschichtlicher *Aktion:* a) die Geschichte hat keinen, die Narration hat einen Anfang, einen konventionellen *Start;* b) *narrativ = sukzessiv:* auf die Lektüre bezogen wird Geschichte *a posteriori*, Narration gleichzeitig begriffen; c) Geschichte ist *irreversibel*, die Narration kann *reversibel* sein; d) Geschichte ist *kummulativ*, die Geschehnisse aneinanderreihend; die Narration verfährt *selektiv;* e) die Geschichte hat eine *offen*-unendliche, die Narration eine *geschlossene* Struktur; f) Geschichte ist nicht grundlos und willkürlich, das Epische ist grundlos und willkürlich, prädisponiert zu einer unendlich-freien Sukzession von Geschehnissen; g) Unterscheidungen zwischen *geschichtlicher* und *epischer Zeit;* 5. *Typologie des Epischen:* anthropologisch — im Verhältnis zum menschlichen Gehalt; formal — im Verhältnis zur spezifischen Technik; 6. *Krise des Epischen?* Die Inkonsistenz dieser Theorie „antiliterarischer" Provenienz.

ESSAY

Begriff mit weitester Zirkulationssphäre, angewendet auf alle — fälschlicherweise — Typen literarischer Arbeiten; I. *Traditionelle Bedeutungen*, geprägt schon bei Montaigne: 1. *Prüfung, Probe*, durch Weitung: *Verifizierung;* 2. *Erfahrung* in pädagogischem aber auch modernen Sinne; 3. Epikureische Nuance von „Genuss", daher it. *saggio;* 4. *Versuch*, Übung, zentraler Sinn; 5. *Wissenschaftliche Bedeutung:* objektive, systematische, methodische „Prüfung", anwendbar auf Untersuchungen und Traktate; 6. *Experimental-Gattung*, moderne extensive Nuance, Folge des Szientismus und Avantgardismus: *théâtre d'essai* etc.; II. Der praktisch unbegrenzte, von der Totalität dieser Richtungen gedeckte *Forschungsbereich* des Essays; breite Skala von Gegenständen; vom systematischen philosophischen Traktat, der geschichtlichen Untersuchung und literar-kritischen Arbeit zu jedem „Gesichtspunkt", *Erlebnis*, etc.; III. Spezifischer *Erkenntnisakt:* durch individuelle „Methoden" auf das Universelle ausgerichtet, Streben zum Allge-

meinen durch partikuläre Verfahren; daher die Gegensätzlichkeit und Ambiguität des essayistischen Objekts: individuell — Objekt der Intuition und Anschauung, universell — Objekt der begrifflichen Definition; intermediäre Gattung; IV. *Der Gegenstand der essayistischen Erkenntnis:* das „Wahre" *sui generis;* personalisiert, partikularisiert, in seiner sensibeln Eigenart gedacht und ausgedrückt; methodologische Folgen: 1. *Subjektivität* des Erkenntnisimpulses, nicht logische Stringenz sondern einseitige, subjektive Reflexion; 2. Der Essay — *Werk einer Persönlichkeit;* nicht *was* sondern *wie* etwas gesagt wird ist von Interesse; nicht Richtigkeit sondern Präsenz oder Absenz der Persönlichkeit im Entdecken und Formulieren der Gedanken; 3. *Geistiges Bekenntnis und Autobiographie* als Ausdruck des intellektuellen und emotionalen „Humors" des Essayisten; 4. *Aktualitätsbestimmung;* der Essay bestimmt die Position seines Schöpfers in einem gewissen Moment seiner geistigen Entwicklung; V. *Die essayistische Methode:* Brücke zwischen Begriff und Intuition, Philosophie und Wissenschaft einerseits und Kunst und Literatur andrerseits: 1. *Der Gegenstand wird Methode und umgekehrt,* die Wahrheit verschmilzt mit der Methode ihrer Suche; *ordo idearum = ordo rerum;* 2. *Methode — Antimethode,* Auflockerung der systematischen Strenge; Untergrabung von innen der gegebenen Lösungen der Probleme; 3. *Individuelle, unwiederholbare* Technik per definitionem, der Essay wird jeweils neuerfunden; Fehlen jeglicher „Regeln" und essayistischen „Rezepte"; 4. *Hypothetische,* potentielle, provisorische „Methode", Alternative *Essay = = Hypothese;* 5. *Die Ironie* des Essays, seine „sokratische" Bestimmung: Vorspiegelung der Ignoranz, Unbefangenheit und zaudernder Erkenntnis; 6. Der Essay tendiert zum *Suggestiven* nicht Exhaustiven, er greift zahlreiche Fragen auf, ohne praktisch definitive Antworten zu geben; 7. Der Essay untersucht und macht die semantischen Eigenarten der Sprache nutzbar; *polyvalente Gattung;* 8. *Antidokumentaristische* und *-gelehrsame* Haltung; der Essay informiert und dokumentiert nicht, er verwendet nur die strikt der Induktion und Konstruktion eigenen Elemente; 9. *Offene Form* par definition, der Essay durchbricht den engen Kreis der Spezialisierung und, vor allem, genormten Disziplin: die Beliebtheit des Essays folgt auf Perioden des Zwangs und der Einengung des intellektuellen Horizonts; VI. *Spezifisch-künstlerische Elemente* des Essays, der gleichen gegenständlich-methodologischen Ambivalenz entspringend; Bestimmungen, als Metaphern aus der Kunstsphäre, erscheinen schon bei Montaigne: 1. *Latente Einheit,* innere Kohärenz, Organisationsprinzip, in weiterem Sinne die Notwendigkeit einer „Struktur"; 2. *Der Überraschungseffekt* als Folge eines originellen, neuen Gesichtspunktes der Betrachtung; 3. *Halbliterarische Gattung* am Schnittpunkt imagistischer und ideologischer Strukturen, Interferenz von Lyrismus

und Reflexion; VII. *Der essayistische Stil:* die essayistische Schrift ist organisch oder inexistent, ein guter Essay kann nicht schlecht geschrieben sein und umgekehrt; die Idee wird ihr eigener Diskurs, charakterisiert durch: Klarheit, Akkuratesse, Eleganz, Verhaltenheit, persönlichen Vortrag der Gedanken, direkte Behandlung des Gegenstandes, Gleichgewicht und Proportionierung, Ungezwungenheit, Lebensart etc.; VIII. *Klärung der Verwirrungen* zwischen: 1. *Essay und Literatur*, wie Essay-Roman, -Novelle, vor-essayistische Prosa; 2. *Essay und Literaturkritik*, Interferenzen und Divergenzen des Gegenstandes und der Methode; IX. Moderner *intellektueller Mythos*, Universalheilmittel literarischer Untersuchungen, oberster Unterscheidungshinweis, Unizität und Infallibilität der Methode; Notwendigkeit der Abgrenzung zwischen wahrem und falschem Essay; Verwerfung des arrogant-fragwürdigen, oberflächlichen *Essayismus*.

ÄSTHETIZISMUS

Durch dogmatische Polemiken und willkürliche Bestimmungen kompromitierter Begriff, analytisch korrigierbar; dem Ästhetizismus zugehörig: I. Die Totalität aller Theorien und Orientierungen, die sich vom ästhetischen *Wert-Kriterium, Spezifikum* oder der *ästhetischen Autonomie* herleiten; Verwechselung von *Autonomie* und *Ästhetizismus;* II. Die Tradition des *homo aestheticus:* 1. Ausrichtung auf *sensibel, emotional, imaginativ* Abneigung oder Gleichgültigkeit gegenüber dem Begrifflichen und Theoretischen; 2. Neigung zu *überflüssigen* und *uninteressierten Haltungen;* 3. Völlig *kontemplative* Haltung der Existenz gegenüber; 4. *Das ästhetische Lebensgefühl*, Panästhetizismus; III. Lebenskonzeption, welche die *absolute Suprematie des ästhetischen Werts vertritt*, spezifische Eigenarten; 1. *Gleichgültigkeit, Trennung* und *Isolation* von den andern Werten; 2. Integrale Unterordnung der Werte unter das *alleinige ästhetische Kriterium;* 3. Ästhetisierender *Exklusivismus*, ausgesprochene Abneigung für alles, was nicht Kunst ist; IV. Die spezifische Methode der *Transformation des Lebens in Kunst*, Invasion der Kunst auf allen Gebieten der Existenz; Verwechslung des traditionellen Begriffs „ästhetisches Leben": 1. *Selbstrealisation* als „schönes" Wesen, perfekt und im Sinne eines ästhetisch-ethischen Ideals geistig verfeinert; *Kalokagathia, Kaloalitheia;* 2. *Die Doktrin der „schönen Seele"*, von der deutschen *Romantik*, vor allem Schiller, vertreten: harmo-

nische Synthese des materiellen und geistigen Lebens, Versöhnung von Verstand und Gefühl; 3. Der Gedanke der *Autokreation*, verstanden in der Bedeutung persönlicher *Erfahrungen und Abenteuer;* 4. Der Gedanke des *geistigen Spiels*, geschmeidige Oszillation zwischen entgegengesetzten seelischen Tendenzen; der „Verführer" Kierkegaards; 5. Die Existenz als *permanente Möglichkeit der Lust*, im Geiste eines höheren Hedonismus; die Tradition Wilde — Macedonski; dominante Note: alleinige, exklusive Leidenschaft für die Kunst; *carpe diem* des Ästhetischen; 6. *Kultus des Schönen*, laische Religion der Kunst; antike Wurzeln und moderne, degradierte Aspekte; V. *Der ästhetische Lebensstil*, soziale Form des antiken oder modernen Ästhetizismus: vom „arbiter elegantiarum" zum *virtuoso*, vom *Menschen mit Geschmack* zum *fashionable man*, vom romantischen *artiste* zum *Ästheten* des XIX. Jahrhunderts; unkonformistische, „avantgardistische" Gestalt, von hohen „Idealen" geleitet; Boheme, exzentrisches, ausgeprägt antiphiliströses Leben; mondäne Haltung, Eleganz des *Dandys*, von Balzac und vor allem Baudelaire theoretisiert; Star-Begriff nach 1860: Schlüsselfigur des literarischen Lebens, Experte in Fragen der Kunst, exklusiv der ästhetischen Existenz gewidmet; repräsentative literarische Typen: Des Esseintes und Dorian Gray; der Ästhet — menschlicher Typ, der das ästhetische Ideal voll und ganz realisiert; internationale Tradition und Zirkulation der ästhetischen Helden, rumänische Reflexe; typische Tendenzen: antiutilitaristische, —merkantile, —bürgerliche Reaktion; Wert und Irrtum dieser Haltungen; VI. *Historisch-literarische Definition* des Ästhetizismus: die Totalität aller autonom-formalistischen Strömungen des XIX. Jahrhunderts, antinaturalistisch, antiprosaisch, antiakademisch, antiphiliströs ausgerichtet, von „l'art pour l'art" zur „Dekadenz"; VII. *Die Haltung der zeitgenössischen Epoche* zum Ästhetizismus: total negativ; objektiv feindliche Bedingungen VIII. Ist eine *Reaktualisierung des Ästhetizismus* unter den neuen sozialen Umständen möglich?

EXPERIMENT

I. Ambiguität und Impräzision des Begriffs *Experiment*, zahlreiche *Verwechselungen:* 1. *Wissenschaftliche Erfahrung = ästhetisch-literarisches Experiment;* die „Erfahrung" selbst erhält zwei klar unterschiedliche Auffassungen: a) intentioniertes Hervorrufen von Phänomenen im Labora-

torium, zum Zweck der Untersuchung unbekannter Aspekte (Versuch); b) Überprüfung einiger bekannter Daten und Erkenntnisse im Laboratorium; 2. *Das literarische Experiment*= Lebens-„Erfahrung": „Erfahrung sammeln"; die Unmöglichkeit dieser Synonymie, vom Naturalismus trotzdem beibehalten; 3. *Experiment= modern*, missbräuchliche Identifikation; 4. *Experiment = Avantgarde*, selbst von Avantgardisten abgelehnter ästhetischer und semantischer Missbrauch; II. Erklärung dieser Verwechselungen: das Experiment besitzt eine *schöpferische, erfinderische Dimension:* Imagination neuer Untersuchungsverfahren; Verführungskraft dieses Gedankens in der Moderne, die an der „Problematik" des Schöpferischen lebhaft interessiert ist, daher der Begriff der Kunst und des *theâtre d'essai;* III. Eine der Überlegungen des literarischen Experiments: *Investigation, Untersuchung:* das „Suchen" der Schöpfung wird der eigentlichen Schöpfung, die sie in sich auflöst, substituiert; typische Aspekte: 1. Begriff und experimentelle Tendenz der *neuen Sprache;* Experimentieren von „Formeln" und „Stilübungen" etc. Unmöglichkeit der „Suche" *ad libitum:* das selbe Werk kann nicht *anders* geschrieben werden; 2. „Kunst" um der „Kunst" willen, wir experimentieren des Experiments halber; 3. Kritik dieser Haltung: gepflegt für sich, wird das Experiment sein eigener Inhalt; Notwendigkeit der Finalisierung: Schlüsselfrage: *was suche ich?*; IV. *Experiment= Schöpfung*, die Äquivokation dieser terminologischen Assimilation wird von drei quasi-experimentalen Situationen bedingt: 1. Beseitigung der verfallenen Formen und *notwendige Anpassung* an neue Formen; organischer, untrennbarer Prozess; 2. Inneres Moment der sich selbst suchenden Schöpfung, das Experiment ist äquivalent mit dem *Ausbau des künstlerischen Projekts*, durch vorbereitende, „experimentelle" variante Phasen etc.; 3. *Grosse qualitative Schwankungen*, abhängig von Wagnis, Irrtum, aproximativen, teilwahren Lösungen; V. *Experiment=Ausdruck der eigenen künstlerischen Anschauung*, oberster Zweck des Experiments: der Schriftsteller entdeckt seine *originelle* Substanz oder nichts, gegenteiligenfalls ist das Experiment verfehlt, vergeblich, uneffizient; VI. *Experiment= offenes Werk*, „work in progress" etc.; Irrtum dieser Assimilation, äquivalent dem reinen Experiment; Fixierung in eine Formel heisst nicht unbedingt Manier oder Tod der Kunst; VII. *Experiment= reine Zweckfreiheit*, nachdem die eigene Sprache gefunden wurde, authentischen literarischen „Erfahrungen" entsprungen, nicht Wiederholungen und Vorspiegelungen; Bekämpfung des fetischisierten Experiments; grosse moderne Autoren verwerfen das Experiment; VIII. *Die Kritik= Experimentieren mannigfaltiger Sinnsysteme*, Kritik — experimentelle Lektüre, die nur die Gültigkeit der Konstruktion, nicht Objektivation anstrebt; Theorie der essayistischen Kritik und des eigentlichen literarischen Essays.

PHANTASTIK

1. *Die urpsrünglichen Bedeutungen* des Begriffs der Phantastik: 1. *Phantasma*, was nicht real existiert, irrealer, illusorischer Schein; 2. Produkt der *Einbildungskraft* oder *Phantasie*, synonym bewertete Vermögen; 3. *Negative Auffassungen:* chaotischer, willkürlicher, inkonstanter Charakter; „unnormales" Phänomen, „Wahn" des „Phantasten"; Phantasmagorie, seiltänzerische Phantasterei; II. *Der Funktionsmodus der Phantasie* erklärt den *schöpferischen Geist der Phantastik*, den Kern des Problems; die autonom-schöpferische Realität der Phantasie: 1. *Identischer schöpferischer Mechanismus:* die Phantasie ist essentiell phantastisch; 2. Das Prinzip der schöpferischen Phantasie führt zur Schlussfolgerung: *jedes literarische Werk ist in weiterem Sinne „phantastisch";* Identifikation der Schöpfung mit der die Phantastik produzierenden Phantasie; die Phantastik stellt und löst die Frage der literarischen Kunst: souverän-freie Konstruktion der Phantasie; Realisierung einer autonomen, sekundären, heterokosmischen Welt; permanente Modifikation des Verhältnisses *Kunst/Realität;* III. *Das Verhältnis des Phantastischen:* das Vermögen des poetischen (phantastischen) Geistes, ursprüngliche Verbindungen unter den Elementen der Realität zu stiften; im Innern eines Bildes, zwischen zwei oder mehreren Bildern; die konventionelle Grenzlinie zwischen *poetisch/phantastisch:* Stellung zum Verhältnis *Gleichgewicht/Bruch:* angenehmer, annehmbarer Verlust= „poetisch"; verwirrender, irritierender Verlust= „phantastisch"; 1. *Die Emotion des Phantastischen*, verwirrender, erregender Zustand, „Krise"; 2. *Übergang von poetisch zu phantastisch*, extreme Labilität der beiden Bereiche; Alternanzen und Überschneidungen; 3. *Jäher Umsturz von konstanten, s:abilen Situationen*, Bedeutung des ganzen phantastischen Bezugssystems; der phantastische „Bruch"; negative Determinationen der Phantastik; ihr malefischer, dämonischer Aspekt; IV. *Die Typologie der phantastischen Situationen*, aufgrund der offensichtlichen Vergewaltigung der *Realität, Ration, Sinnbedeutung* und *Chronologie:* 1. *Abweichung von der exakten Reproduktion der objektiven Realität;* die Verfahren des phantastischen, „antirealistischen" Mechanismus: a) die Übereinanderschichtung; b) Weitung und Verdichtung; c) Intensivierung d) Vervielfältigung; Resultat: Entstehung der phantastischen *Surrealität*, akzeptierbar durch das *Bewusstsein der wahrscheinlichen Fiktion;* 2. *Gegensatz zwischen logisch und unlogisch*, systematischer Verfall der Prinzipien des syllogistischen Denkens; permanente Missachtung der Ration; surrealistische Emanzipation: traumhaft, Alpträume, Spontaneität der „dichterischen Logik"; 3. *Bruch zwischen Gegenstand und Bezeichnung*,

gefolgt vom Verfall der Sinnordnungen, unmittelbarer Effekt: Verwirrung, Gefühl der Obskurität und Geheimnis; durch Überzahl von Bedeutungen aufgehobene Eindeutigkeit; *Ambiguität* und *Polyvalenz* der Phantastik; 4. *Verlassen der gegenwärtigen Zeit;* vier mögliche Methoden: Erstarrung, Verlangsamen, Beschleunigung und Inversion der Zeit; typisch literarische Szenarien: *Regression* und *Antizipation; Utopie* und *science-fiction;* V. Das Bewusstsein des Phantastischen als unterschiedliche literarische Wirklichkeit; des Wirklichkeitsbruchs; die Luzidität des Verhältnisses der Phantastik opponiert: 1. *Der Verwechselung von objektiver und subjektiver Existenz* des Phantastischen; die Annahme des Mythos und des Wunders vertreibt die Phantastik; die primitive Mentalität entbehrt der Phantastik, die ein Produkt der Laisierung und Entweihung der Mythologie; 2. *Verwechselung zwischen Phantastik und féerisch*", klassische literarische Variante der Phantastik: das „Wunderbare" und „Fabelhafte"; gibt es phantastische Folklore? Märchen ohne Phantastik; 3. *Das Überleben und die Verwertung der Phantastik*, ihre Kontinuität in der modernen Welt; gegenwärtige Tarnungen und Annäherungen; 4. *Intermittierende Notwendigkeit* der Phantastik; ihr dualistischer, ausgeprägt kompensatorischer Charakter, des geistigen und psychologischen Gegengewichts und der Verdoppelung; 5. *Die Phantastik= abweichendes Verhältnis, eine Anomalie festigend;* ihre Entwicklung hängt exklusiv von den durch verschiedene Kontexte determinierten Bezugsgliedern ab, nicht von der eigentlichen phantastischen Relation; VI. *Die Technik der* Realisation des Phantastischen deckt sich vollständig mit dem schöpferischen literarischen Akt, mit spezifischen Nuancen: 1. Maximal intensiviertes *Distanzierungsverfahren;* 2. *Verstärkung der Luzidität*, die Phantastik steht in direktem Verhältnis zur Luzidität der Visionen und Phantasmen; 3. *Die Technik der Suspension der Überraschung, der phantastische Schwebezustand;* erwartete, aber unausgesprochene *Frage*, Enthaltung oder Verweigerung der Sinndeutung = Phantastik; ausgesprochene und beantwortete Frage, angenommene Sinnbedeutung = offenbartes Geheimnis = annulierte Phantastik.

FORMALISMUS

I. Kompromitierter Begriff durch missbräuchliche Auffassungen, polemischer oder sehr allgemeiner Natur: 1. *Vorherrschende oder exklusive Beschäftigung mit den „Formen"* auf allen Aktivitätsgebieten; 2. *Syste-*

matischer Vorzug des formalen Gesichtspunktes auf ästhetischem Gebiet; Missachtung oder Negation des „Inhalts"; der Kern des Problems: Bestimmung des *Formbegriffs*; der Formalismus strebt nach Identifikation mit allen möglichen Bestimmungen der Form; 3. Der älteste Formalismus deckt sich *ipso facto* mit den *Anfängen der Literatur:* Rituale Formen, *Topoi*, fixe Formen etc.; 4. Transformation der traditionellen Formeln in Regeln: *Rhetorik, Akademismus* etc.; die ältesten Theoretisierungen des Formalismus; II, *Form = äusserliche Hülle oder Schicht des Werks*, jedem Inhalt adaptierbar, gängigste Definition des Formalismus: „stilus ornatus", „äusseres Gewand", „Schein"; unabwendbare puristische und ästhetisierende Ableitungen; Interpretationen des radikalen Formalismus: 1. *Leere Form*, der Gedanke der autonomen Hülle mit innerem Wert als einzige Wirklichkeit des Werks; Sprache an sich, gepflegter Stil; 2. *Literatur ohne Inhalt*, Grund, Sujet, Stoff; Tendenz der Absorbtion und Auflösung des Sujets in Form und durch die Form; III. *Form= funktionale Einheit der literarischen Komposition;* Konfiguration der stabilen und gegenseitigen Bezüge zwischen den formalen Elementen des Werks in ein „System" oder eine „Struktur"; IV. *Der russische Formalismus*, die einzige auf streng formale Kriterien aufbauende ästhetische Schule: die Gesetze der Literaur sind identisch mit denen der Sprache, anstelle der Unterscheidung *Inhalt/Form* der Dualismus *Material/Verfahren*, Deformation der gängigen Sprache, Literarität; V. *Kritik des Formalismus*, polemischer, negativer Terminus; 1. Ausgangsprunkt: die alte und sehr verbreitete *dualistische Theorie* der Kunst: die Dichotomie *Stoff-Form; andere* dualistische Typen: *determiniert/determinierend, signifié/signifiant* 2. *Insuffizienz des Dualismus:* der Gegensatz *Stoff/Form* ist nur scheinbar konventionell; die Form ist keine äussere Hülle, sondern ein konsubstantielles Moment der künstlerischen Ausarbeitung, aktiv und determinant von ihrer ersten bis zur letzten Phase; der Inhalt erscheint und konstituiert sich direkt in der Form, die sich mit der Realisation des Werks selbst deckt; theoretische Antizipationen: die Auffassung von der „inneren Form" in all ihren Varianten; der Inhalt selbst ist Form, die Form der Inhalt als untrennbare, künstlerisch einheitliche Wirklichkeit; 3. *Ablehnung des Dualismus* durch die Totalität der antiken und modernen, ästhetisch-*monistischen* Theorien; einheitliche, organische Repräsentation des künstlerischen Prozesses; zahlreiche Synonyme und Varianten: „Konkordanz", „Harmonie" „Widerspiegelung", „Fusion" (Umschmelzen in Form); Geschichte dieser Auffassung; VI. *Die traditionelle Erfahrung der Schöpfung* beweist all diese Thesen; die Schriftsteller selbst lehnen die Trennung *Inhalt/Form* ab, demnach den Formalismus; klassische und moderne, ausländische und rumänische Beispiele;

VII. *Ablehnung der absoluten Autonomie der Form*, wahre Kritik des Formalismus; seine partielle Motivation: „Form" kann manchmal „Inhalt" erzeugen; Exzess der Form gleicht und balanciert den Exzess des „Inhalts" aus.

LITERARISCHE GATTUNGEN

Krise und Schwierigkeiten des Problems der literarischen Gattungen; I. *Die Notwendigkeit einer systematischen Kenntnis* der Literatur; Nutzen und Wagnis der Klassifikationen; Schwierigkeit rigider begrifflicher Einordnung; II. *Historische Realität der Gattungen*, das Problem ihrer objektiven Existenz: 1. Die Hypothese der *embryonalen, primitiven*, ursprünglichen Gattungen, von denen alle andern herkommen; 2. In diesem Fall sind nur die *Gattungsunterteilungen und Dichtarten* streng historische Kategorien, in Zeit und Raum festgelegt; 3. Das Phänomen der Neuerscheinung und *Begriffsformierung der neuen Gattungen und Arten;* ununterbrochene Bestättigung seit der Antike bis heute; 4. Aufkommen des Begriffs *Gattungsentwicklung*, motiviert durch die Unstabilität und Regeneration der Literatur; Alter dieses Gedankens; 5. Die Entwicklung der Gattungen setzt eine Anzahl von historischen und objektiven *Phasen* und *Determinationen* voraus; 6. *Kritik des „Gesetzes" der Gattungsentwicklung;* Tradition und Insuffizienz des Begriffs; III. *Typologische Erklärungen und Kriterien;* die literarischen Gattungen sind abstrakt-utopische Kategorien: 1. *Anthropologische;* 2. *Psychologische* 3. Ausdruck von *spezifischen Haltungen* und *Welt-* und *Lebensanschauungen;* 4. *Typen der Betrachtung* oder *künstlerischen Effekte;* 5. *Sozialer Gehalt und Klassenpsychologie;* 6. *Ethische Kriterien;* 7. *Philosophische* Perspektiven des Typs: literarische Gattungen = "platonische Ideen" der Literatur. Geistige *Tendenzen* und *Situationen* im Mittelpunkt der Klassifikationen: *Objekt/Subjekt, Ich/Welt-*Relation; IV. *Die Überlegenheit der ästhetischen Gattungsbestimmung*, abgeleitet aus einer allgemeinen Theorie der Literatur; Konvergenz historischer und typologischer Faktoren; Bedingungen und Grenzen: 1. *Der Ursprung und historische Rahmen* bedingen die Entwicklung und das Bewusstsein der Gattungsbestimmung; 2. Die typologische Betrachtungsweise der Literatur führt zu *Dogmatisierung* und Intransigenz der Gattungstheorie; V. Notwendigkeit einer guten *Methode der Analyse und ästhetischen Bestimmung*, weder logisch, noch historisch, noch kategorial: 1. Ein Lösungsanfang: die alte Theorie der *Nachahmung;* 2. Nütz-

lichkeit der *formalen Kategorien* (der expressiwen, stilistischen, linguistischen); Insuffizienz dieser Lösungen; 3. Assimilation des *Form*begriffs; begrenzte Anwendungssphäre; 4. Die Gattungen als *Strukturen*, im Sinne einheitlicher literarischer Konstruktionsmodalitäten; VI. *Die literarischen Gattungen = Schöpfungsweisen*, einzig vollkommen begründete Lösungen: 1. Unterscheidung zwischen *poetischem Ich/empirischem Ich*, exakt, aber ungenügend; das charakteristische Phänomen der *Selbstreflexion* des poetischen Ich; 2. Innere Bewegung des poetischen Ich: *Distanzierung;* 3. Die literarischen Gattungen entsprechen *spezifischen Modalitäten der Distanzierung und Selbstreflexion: lyrisch:* das sich im Akt der Selbstaussage betrachtende Ich; *episch:* das sich während der objektiven oder subjektiven Erzählung selbstreflektierende Ich; *dramatisch-tragisch:* das sich in seinen inneren Spannungen oder äusseren Konflikten selbstreflektierende Ich; *komisch:* das sich in kritischer, ironischer, lächerlicher Haltung selbstreflektierende Ich; 4. *Die grundsätzliche Übereinstimmung* der Modalitäten der Selbstreflexion, bzw. der literarischen Gattungen; 5. *Die Bedeutung* aus solcher Sicht *der „Gesetze" der literarischen Gattungen;* Entwicklungsrichtung: von der Dogmatisierung zur Liberalisierung; VII. *Kritik des Dogmatismus:* seine Thesen: 1. Jede Gattung hat ihr eigenes „Gesetz"; 2. Strenge Scheidung der Gattungen; 3. Intransigente Reinheit der Gattungen; 4. Anpassung an die ideale Norm der Gattung; 5. Hierarchisierung der Gattungen: niedere und höhere; *Ablehnung* dieser Prinzipien: 1. Die Literatur ist eine und untrennbar in ihrer ästhetischen Essenz; 2. Die literarischen Werke sind distinkte, individuelle Strukturen, irreduzibel auf strenge Abteilungen; 3. Jedes literarische Werk gehört seiner eigenen Gattung, initiiert demnach eine *neue Gattung;* 4. Konstanter Widerstand gegen die dogmatischen Auffassungen, Alter dieser Haltung, historische Bestättigung des theoretischen Antidogmatismus; 5. Die Grenzen zwischen den Gattungen sind künstlich; jedes literarische Werk vergewaltigt in gewissem Masse die konventionellen Normen der proximalen Gattung; 6. Permanente, praktische Existenz der *gemischten Gattungen;* geschichtlicher Beweis der geäusserten „liberalen" Thesen; 7. Die relative, transitorische, ausserästhetische Hierarchisierung der Gattungen; 8. Die Bestimmungen der literarischen Gattungen — geschichtliche Produkte, transitorisch, konventionell; VIII. *Nützlichkeit der Gattungen für die literarische Schöpfung:* stimulierende Bedeutung der gegebenen Gerüste und Formen; IX. *Nützlichkeit* der Gattungstheorie für die Literaturkritik; relative, begrenzte Effizienz.

GESCHMACK

I. Geschmack ist nicht ein veralteter, bloss konfuser Begriff; Notwendigkeit der Klärung; Synthese-Begriff, der die grundlegenden Alternativen des ästhetischen Objekts bestimmt: objektiv — subjektiv, absolut — relativ etc.; II. *Festlegung der essentiellen Annahmen:* 1. Synonym des Kunst-Begriffs (breiteste Sphäre); 2. Der verschiedenen Ästhetiken (Geschmack = Gruppe ästhetischer Begriffe); 3. Des Schönen (Geschmack = schön); 4. Der idealen Schönheit („Standard"); 5. Die dogmatische Eigenart der idealen Schönheit; 6. Die Theorie der universellen Gültigkeit des Geschmacks; die Bestimmungen der „Universalität": a) allgemein-empirische Überprüfung; b) Hinweis auf ewige Prinzipien; c) Zwischenlösung: Anerkennung der Universalität ästhetischer Fertigkeiten; III. *Universelles Vermögen, spezifisch menschlich,* „natürlich"; Grenzen dieser Formel; IV. *Rationales Vermögen* (Geschmack=Ration); Varianten: 1. Taktgefühl; 2. Instrument der Erkenntnis; 3. „Wahrer" und „falscher" Geschmack; 4; Rationale Kriterien des Geschmacksurteils; 5. Der Wert ästhetischer Begriffe; 6. Die kritisch-selektive Funktion der Geschmacksration; 7. Notwendigkeit der Urteilsbegründung; 8. Verstärkung der Geschmacksintensität durch rationale Methoden; 9. Grenzen der rationalistischen Erklärung; V. *Metapher des subjektiv-ästhetischen Vermögens:* 1. Empfindung des Gefallens; 2. Ausdruck des spezifisch ästhetischen Sinns (des „sechsten"); 3. Der ästhetischen Sensibilität; 4. Des ästhetischen Gefühls; 5. Der unmittelbaren Wahrnehmung des Schönen, der Impression, der Sympathie, etc.; 6. Mannigfaltigkeit, der ausgeprägt individuelle Charakter des Geschmacks; Hindernis der Objektivität und Universalität; 7. Die Grenzen der Subjektivität; VI. *Selektives Vermögen,* essentielle Eigenart; 1. Dissoziation; 2. Identifikation des ästhetischen Werts; 3. Vorliebe; 4. Geschmacksurteil; VII. Der Geschmack, *Äquivalent des Schöpfungsakts:* 1. Synonym der Neigung und des Talents; 2. Zusammenspiel von „Geschmack" und „Genie"; 3. das Zusammenspielen ist eigentlich Identität; 4. essentielle Identität von Geschmack, Schöpfung und Kritik: a) hypothetische Re-Kreation gefolgt von Gegenüberstellung: Übereinstimmung=positives Urteil; Widerspruch= negatives Urteil; b) Notwendigkeit der Argumentation, der Urteilsbegründung; VIII. *De gustibus est disputandum:* 1. *Mannigfaltigkeit* und *Mobilität* des Geschmacks; 2. Inkonstantz *der Subjektivität;* 3. Korrektur anhand rationaler Kriterien; 4. Synthese von Gefühl und Verstand durch gegenseitige *aposteriorische* Bestätigung; 5. *Radikale* traditionelle *Alternativen:* universell/partikulär, objektiv/subjektiv, absolut/relativ; Möglichkeit der Versöhnung durch eine

spezielle „Logik": a) Der absolute Charakter des Geschmacks, hypostasiert als *ästhetischer Imperativ*, einziges Relationskriterium; b) Das Moment *der Vorliebe* und *des impliziten Urteils;* c) Notwendigkeit *der Argumentation;* circulus vitiosus der Beweisführung des Absoluten und Universellen in relativen Kontexten; das Paradoxon des Geschmacks; IX. *Objektive Determinationen:* 1. *Zerstörung* und *Erosion* des Geschmackobjekts: Deterioration des Kunstwerks; 2. Subjektive Bedingungen; a. physiologische; b. psychologisch-moralische *Modifikationen* und *Zersetzungen;* 3. Der *historische* Charakter des Geschmacks: „Revolutionen", „Regenerationen", „Veränderungen", Entwicklung ist nicht Synonym des Fortschritts; 4. Die Realität des *nationalen Geschmacks*, „spezifisch" differenziert; 5. *Soziale* Determinationen, auf verschiedenen Stufen der geschichtlichen Entwicklung; Phänomen des „bon ton" und der hohen „Zivilisation", der aristokratische Ursprung des sozialen Geschmacks; 6. Tendenz *der Nivellierung* und *des Ausgleichs*, akzentuiert unter den Bedingungen der modernen Massenmedien; 7. *Die Soziologie der Hauptfaktoren*, determinierenden Gruppen und typischen Exponenten; a. *deszendente Dynamik*, vom Geschmack der herrschenden Gruppe zur Masse; b. Übertragung der Spezialisierung: *Bevollmächtigte*, *Vertreter*, *Beauftragte;* c. *Spannung* zwischen Elite und Öffentlichkeit; d. zwischen Schriftsteller, Kenner und Publikum; *„genialische" Rebellion*, jeder Schriftsteller mit „seinem" Publikum; e. die Psychologie des kapitalistischen *Managers:* wer zahlt, bestimmt den Geschmack; X. Permanenter Prozess der *Schichtung und Hierarchisierung;* 1. Natürlicher und sozialer Geschmack, kultivierter und allgemeiner Geschmack; kleines, mittleres und grosses Publikum; 2. Hierarchisierung: soziale Superiorität und Inferiorität, Wertkriterien: guter und schlechter Geschmack; 3. Der gute Geschmack, erzieherisches Prinzip, offener kultureller Prozess; 4. Effekte der Geschmackserziehung im Schöpfungsakt, der Literaturkritik, Lektüre und Massenkultur; 5. Zerstörung des Geschmacks durch exzessives Raffinement und Vulgarität; XI. *Die Geschmacksveränderung*, Alter der Theorie der Globalresultante, ästhetisch undifferenziert; Folgen: ästhetisch= öffentlicher Geschmack=literarische Aktualität; Definition der spezifisch ästhetischen Veränderung: 1. *Die Verschiebung* der ästhetischen Begriffe und Kriterien durch typische Momente: a) Formulierung; b) Dogmatisierung; c) Veränderung in doppelter Richtung: antidogmatische Opposition, das Aufkommen neuer ästhetischer Begriffe; 2. Die ästhetische Schöpfung: jedes originale, von der Totalität vorhergehender Literatur sich abhebende Werk, gleichwertiger Akt mit der „Verschiebung" einiger formalen und strukturellen Relationen; demzufolge zwei mögliche Arten von Geschichte der Wertveränderungen: a) sukzessives Studium der originalen Schöpfungen; b) Studium der vor-ästheti-

schen Elemente aus der Geschmacks-und Kultursphäre; 3. *Mannigfaltigkeit der Interpretationen*, „die Revolution der kritischen Werte" anhand kontinuierlicher Erforschung und Entdeckung neuer Bedeutungen und der Umsetzung in ästhetischem Sinne der heteronomen Werte; literarische Posteriorität als Spiel permanenter Aktualisierung, sukzessiver kritischer Rezeption und Publikumserfolg.

(ÜBERSETZT VON BERND KOLF).

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : AURELIA BATALI
Tehnoredactor : ION TUDOR

Apărut 1973. Tiraj 16.200 ex. legate. Coli tipar 69.

Tiparul executat sub comanda nr. 20 453 la Combinatul poligrafic „Casa Scînteii", Piața Scînteii nr. 1, București, Republica Socialistă România

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY